B. Sadık Albayrak

düşkıranlar

Tekelci Burjuva Kültürü Üzerine İncelemeler

CEYLAN YAYINLARI

Tekellerin kültürünü üretenler ve yaygınlaştıranlar "düşkıranlar"dır. Televizyon, düşkıranların başta gelen araçlarından biri; insanı uyuşturarak yaratıcılığını yok ediyor. Televizyon içerdiği müzik, sinema, dizi film, haber programlarıyla topyekun bir düşkırıcısıdır. Televizyonun insan yaşamının "boş zamanlarını" işgal etmesi, kapitalist sistemin büyük başarısıdır. Gündüz üretimde esir edilen emekçi, gece televizyon karanlığında uyutulmaktadır. Tekellerin kültür sanat kuşatması altında yaşayan insan, kendi yaşamına ve ihtiyaçlarına yabancılaşmıştır. İnsanın kendini görebileceği, yaşamını bulabileceği, özgürlüğünü duyumsayabileceği gerçekçi bir sanata ihtiyacı vardır.

İnsanın eylemi içinde düşlerin yeri önemli; insan, gerçekliği güzelleştirmek ve değiştirmek için olması gerekeni düşler, düşünür ve harekete geçer.

Zengin düşler için zengin bir kültür birikimine ihtiyaç var. Bu kitaptaki incelemelerin bir bölümünde insanlığın kültür sorunu ele alınıyor. İnsanlık soyutlaması bugün hangi gerçeklikte hayat buluyor? Kapitalizmin tekelci aşamasında insanlık alabildiğine kısıtlanmıştır. Kültür de, insanın varoluş koşulları olarak bu kısıtlamanın sınırları altındadır. Tekellerin hakim olduğu bir dünya, insanı fabrikasyon mamullerin yanı sıra, fabrikasyon fikirlerin, duyguların ve imgelerin müşterisine çevirmiştir.

İnsan, yaşamının her alanında müşteri haline getirilince, en itibarlı mesleklerden birinin reklamcılık olmasına şaşmamak gerekir. Gençlerin kendileri için kurdukları gelecek düşleri, "işletmeci" olmak ve çok para kazanmakla sınırlıdır. Müşteri bir insanlık için, pazarlamacılık mesleği, iş ilanları gazetelerinin başköşelerine yerleşmiştir.

Bu türden gerçeklerin kuşatması altında, tekellerin ekonomi politiğinin zoruyla, kültürü ve aynı anlama gelmek üzere insanlığı gerileyen bir toplumda yaşıyoruz. Bu toplumun ve dünyanın kendi karanlığı için uydurduğu bütün tanımlamaları bir kenara itmek gerekiyor. Ne "bilgi toplumu", ne "refah ülkesi", ne de "yeni dünya düzeni": baştacı edilen cehaletle, önünde secdeye kapanılan dinleriyle, yalan üreten kitle iletişim sistemiyle, zorbalık ve bağımlılıklar yoluyla ayakta tutulan emperyalizmiyle yeni bir ortaçağda yaşıyoruz. Bu ortaçağa, egemeninin nitelemesiyle, tekellerin ortaçağı tanımlaması uygun düşüyor. Bu kitaptaki eleştirilerde tekellerin ortaçağında kültürün çeşitli cepheleri sorgulanıyor.

ISBN 975-8426-41-9

9 789758 426416

CEYLAN YAYINLARI

CEYLAN YAYINLARI

Düşkıranlar

Tekelci Burjuva Kültürü Üzerine İncelemeler

B. Sadık Albayrak

B. Sadık Albayrak
Düşkıranlar

Ceylan Yayınları: 75
Birinci Baskı: Ekim 2000
ISBN 975-8426-41-9

Editör:
Mukaddes Erdoğdu Çelik
Teknik Düzenleme:
Fethiye Erdoğan
Kapak Fotoğrafı:
Ara Güler
Kapak tasarım:
Ali Şimşek
Kapak düzeni:
Adım Grafik

İnternet: www.cerenyayincilik.com
Teknik hazırlık/ baskı /cilt:
Ceren Basım
Tel: (0212) 284 37 21-22

© Ceren Basım- Yayın
Osmanağa Mah. Serasker Cad. No: 67/2 Kadıköy-İstanbul
Tel/Fax: (0216) 330 19 77

Editörden

B. Sadık Albayrak, gazete ve dergi okurlarının on yıla yakın zamandır, imzalı yazılarıyla tanıdığı biridir. On yıldır Albayrak'ın çeşitli sanat dergilerinde sanatın birçok dalını kapsayan eleştiri yazıları çıkar. Dolayısıyla, okurun nispeten yakından tanıdığı B. Sadık Albayrak'ı yayınevi olarak biraz geç tanıdığımızı söylemeliyiz. Albayrak'ın sözünü ettiğimiz dönemlerde yayımlanmış eleştiri yazılarının toplandığı kitap dosyası tanışmamızı sağladı.

Dosyayı inceleyince, tek tek inceleme-makale yazılarına sığışmış eleştirilerin yöntemi ve içeriğiyle okura sunduğu perspektif ve yine yazılardaki bilgi zenginliği dikkatimizi çekti. Buradan yola çıkarak, sözkonusu dosyayı bir kitap haline getirerek kalıcılaşmasını sağlamak istedik. Böylece zamana ve konulara yayılan eleştiri dosyası, okurun elinde bir bütünlük ve süreklilik kazanmış olacaktı. Biz de bunu yaptık. Umarız okurun yararlanabildiği ve yararlanabileceği eleştiri alanında bir başvuru kitabı çıkarmayı başarmışızdır.

Kitabın içeriği ve konuları hakkında bir şey yazmayı gereksiz buluyoruz. Çünkü dosyanın kitap haline getirilmesi söz ko-

nusu olduğunda, B. Sadık Albayrak'tan, yazılanları güncelleştiren bir önsöz rica etmiştik. Yazar, önsözde, dosyanın amacı, içeriği ve işleviyle ilgili doyurucu bir tanıtımını yapıyor. Bu arada, yazar dosyayı konulara göre ayrıştırarak, yeni makalelerini de ekledi. Yeni makaleler daha çok mizah üzerine oldu. Dosyada, bizim önerilerimizi de karşılayan ve yine yazar tarafından yapılan bir iki düzeltme veya ek dışında özel bir değişiklik olmadı.

Kitabın en sonunda, dosyadaki isimlere ait dizini, yine yazar ekledi.

Ceylan yayınlarının süreklileşen okur profili için bu kitap kendi türünde bir ilk değil. Ama kitabın, televizyondan kitaba kadar, "sanat"ın sergilendiği ve "eser" sayılan her türlü üretimin irdelenmesinde materyalist görüş açısının yeni bir uygulanma örneği olduğunu söylemek istiyoruz.

Beğenilerinize sunuyor ve yeni kitaplarda buluşmak üzere diyoruz.

Düşkıranlara karşı beni yalnız bırakmayan
Yurdanur'a
ve ortak düşümüz Sinan'a

Düşkıranlar

Tekelci Burjuva Kültürü Üzerine İncelemeler

B. Sadık Albayrak

CEYLAN YAYINLARI

İçindekiler

Önsöz.....13

Tekellerin Ortaçağında Burjuva Kültürü.....21

Skolastik Gündem.....23

Skolastik Bir Heykel Tartışması.....29

Skolastik Tartışmadan Çıkış.....35

Betondaki Gül Bahçesi ya da Simyacı.....45

Tekelci Sistemin Sanatçısı.....51

Yıldızlı Gök ve Ahlak Yasası.....65

Kültürde Kanser: Yapı Kredi Bankası.....73

Kültürde Eşitsiz Gelişme.....85

Sinemanın Işığında Silinenler.....97

Esneklik ve Kırılma.....99

Fetişist Sinemanın Karanlığı: Gizli Yüz.....107

Yeni Sinema Eleştirisinin Dogmatik'i Doğarken.....118

Repertuar Eleştiri ya da Dogmatizmin Bayraktarlığı.....123

Burjuva Demokratik Sinemanın Sonu.....135

İki Filmde Tarih ve Birey: Terminatör ile Gel ve Gör.....152

İki Avcı, Bir Patron ve Ötekiler.....161

Sinemanın Işığında Silinenler'e Ek:

"Ben Yavuzer Çetinkaya, Hiçbir Zaman Üzülmedim Tek Başıma Kaldım Diye".....167

Ezilenlerin Terbiye Edicisi Mizah.....185
Ezilenlerin Terbiye Edicisi Olarak Mizah.....187
Savaşın "Yumurtalaştırdığı" İnsanın Karikatürü.....191
Savaşın ve Yabancılaşmanın Karikatürü.....194
Tarihi Karikatürle Yazmak: İki Tan Oral.....199
Yüzünü Emeğin Güneşine Döndüren Karikatür.....205

Yol Yazıları.....209
Yol Yazısı.....211
Düşkıranlar.....219
Ünlenme Ahlakı.....229
Veba ile Kolera Arasında.....235
İsimler Dizini.....245

Önsöz

Düşkıranlar, dalgakıranlar gibidirler. Toplum denizindeki ileriye atılışları kırarlar. Dalgakıranın arkasındaki hareketsizlik denizi, düşkıranların sömürü gemisini yüzdürmek için aradıkları güvenli sulardır. En küçük bir köklü eleştiri girişimi, onların, "Aman, dikkat, hepimiz aynı gemideyiz!" çığlıklarını yükseltir.

İnsanın eylemi içinde düşlerin önemli bir yeri var. İnsan, gerçekliği güzelleştirmek ve değiştirmek için olması gerekeni düşler, düşünür ve harekete geçer.

***

Zengin düşler için zengin bir kültür birikimine ihtiyaç var. Bu kitaptaki incelemelerin bir bölümünde insanlığın kültür sorunu ele alınıyor. İnsanlık soyutlaması bugün hangi gerçeklikte hayat buluyor? Kapitalizmin tekelci aşamasında insanlık alabildiğine kısıtlanmıştır. Kültür de, insanın varoluş koşulları olarak bu kısıtlamanın sınırları altındadır. Tekellerin hâkim olduğu bir dünya, insanı fabrikasyon mamullerin yanı sıra, fabrikasyon fikirlerin, duyguların ve imgelerin müşterisine çevirmiştir.

İnsan, yaşamının her alanında müşteri haline getirilince, en itibarlı mesleklerden birinin reklamcılık olmasına şaşmamak gerekir. Gençlerin kendileri için kurdukları gelecek düşleri, "işletmeci" olmak ve çok para kazanmakla sınırlıdır. Müşteri bir insanlık için, pazarlamacılık mesleği, iş ilanları gazetelerinin başköşelerine yerleşmiştir.

Bu türden gerçeklerin kuşatması altında, tekellerin ekonomi politiğinin zoruyla, kültürü ve aynı anlama gelmek üzere insanlığı gerileyen bir toplumda yaşıyoruz. Bu toplumun ve dünyanın kendi karanlığı için uydurduğu bütün tanımlamaları bir kenara itmek gerekiyor. Ne "bilgi toplumu", "ne refah ülkesi", ne de "yeni dünya düzeni"; baştacı edilen cehaletle, önünde secdeye kapanılan dinleriyle, yalan üreten kitle iletişim sistemiyle, zorbalık ve bağımlılıklar yoluyla ayakta tutulan emperyalizmiyle yeni bir ortaçağda yaşıyoruz. Bu ortaçağa, egemeninin nitelemesiyle, tekeller'in ortaçağı tanımlaması uygun düşüyor. Bu kitaptaki eleştirilerde tekellerin ortaçağında kültürün çeşitli cepheleri sorgulanıyor.

***

Ortaçağ felsefesini anlatan skolastik kavramı bu genel çerçeve içinde yerini buluyor. Skolastik felsefenin gerçeklikten kopukluğu ve düşünceyi kavramlar içine hapsetmesi, günümüzün düşünsel etkinliğinde de egemen anlayış. Tekellerin ortaçağında skolastik bir gündemi yaşıyoruz. Her şeyin "sanal"laştırıldığı bir topluma çok uygun. İnsanın bilincini köreltmek için bu "sanal" alemin vahiylerine ihtiyaç duyuluyor. Skolastik gündemden çıkış, tekelci düşünce ve sanat ortamının dayatmalarına karşı, kendi gündemini belirleyen ve üretimde bulunan emekçi sınıfların sanatçılarının örgütlü mücadelesiyle olacak. Skolastik gündeme ilişkin eleştirilerde, sermaye sınıfının belirlediği öncelikler yerine, işçi sınıfının ihtiyaçlarının belirlediği önceliklerin tartışılmasının gerekliliğini

vurgulamaya çalıştım.

Skolastik gündemin, ortaçağın has partisi, dinci partinin "suni gündem" çığırtkanlığıyla bir ilgisi yok. Skolastik gündem, soruna yöntemsel açıdan yaklaşmayı deneyen bir tanımlama çabasının ürünü. Suni gündem ise, skolastikçilere yakışır bir lafebeliğinden başka bir şey değil.

Bizim cepheden ise, çubuğu fazlasıyla bükerek, gündeme getirilen her konuyu skolastik gündem diyerek atlamak anlamına gelmiyor elbette. Özellikle politika cephesinde. Ben skolastik gündemi sanat ve felsefe alanlarıyla sınırlayarak tartışıyorum.

***

Eleştirinin iki temel zorluğu var. Bunlardan biri, eleştirinin nesnesiyle sınırlı olması; ne kadar uğraşılsa da, az sayıda aşkın örneği olmakla birlikte, ele aldığı nesnenin olanakları ya da olanaksızlıkları belirleyici. Bunu ben en çok sinema eleştirileri yazarken yaşadım. Haftalık Gerçek dergisinde Hollywood filmlerini eleştiriyordum. Bir süre sonra yazdıklarım gitgide birbirine benzemeye başladı. Kısa bir süre içinde seyrettiğim bütün Hollywood filmleri özde birbirinin tekrarıydı. Kalıplaşmış tipler ve öykülerle, sahtekârca seyirci avlayan ve her şeyden önemlisi kapitalist sistemin propagandacısı filmlerdi bunlar. Sinema salonları Amerikan tekellerince paylaşılmıştı; alternatif sinema, bu ülkenin insanlarını anlatan filmler gösterilmiyordu. Yalnızca fragmanları seyredilse yeterli olacak bu Hollywood mamullerini tek tek seyrederek, tekrar lara düşmeden yazmak oldukça zordu. Bu zorluğu, filmleri eleşti rirken sinemanın çerçevesini kırarak aşmaya çalıştım. Filmlerin içerdikleri ideolojinin deşifre edilmesini sağlamak için uğraştım. Bu çaba karşılıksız kalmadı. Kitabın Sinemanın Işığında Silinen ler bölümünde bu çabanın karşılaştığı eleştirilere verilen cevaplar yer alıyor. Bu cevapların, o güne ilişkin birer polemik olmaları di

şında, bugün de egemen sinema eleştirisi anlayışının ortak çizgilerini saptadığını düşünüyorum.

Yavuzer Çetinkaya'nın, ölümüyle bir vasiyet niteliği de kazanan ve Amerikan sinemasına karşı tek kişilik boykotunu anlattığı söyleşimizi bu bölüme ek olarak aldım. İnsancıl'da yayımlandığı zaman etkili olan ve amatör radyocuların program yaptıkları bu röportaj Düşkıranlar içinde bütünleyici ve çizgileri belirginleştirici bir katkı oldu.

Bu bölümde ülkemiz sinemasının 1960'lardan günümüze uzanan tarihini "burjuva demokratik sinema" kavramıyla irdeleyen ve önemli bulduğum bir inceleme var. Gizli Yüz eleştirisi ise sinema eleştirisi yazarken yapmaya çalıştıklarımı ortaya koyan bir örnek.

***

Sanat eleştirisinin ikinci temel zorluğu, okuyucularının eleştiri nesnesini önceden bilmelerini gerektirmesi. Bir kitabı eleştiriyorsanız, bu eleştirinin daha iyi anlaşılması için, okuyucunun da o kitabı okumuş olması gerekir. Okuma tembelliği içindeki okur, eleştiriye baştan engel çıkarır. Sinema eleştirilerine kitap eleştirilerinden daha yoğun tepkiler aldığımı hatırlıyorum. Çünkü insanlar ayda tek kitap bile okumasalar da, düşkıranların Hollywood mamullerini seyretmeye koşuyorlardı ve eleştirmen o film için neler yazmış acaba diye merak ediyorlardı. Eleştiri çalışmam edebiyata ve kültür alanına yoğunlaştıkça tepkilerin bana ulaşması zorlaştı.

Bu kitaptaki eleştirilerin çoğu, 90'lı yılların ilk yarısında yazıldı. İlk bölümdeki yazıların bir ikisi dışındakiler somut bir sanat eserinin eleştirisini yapmıyor, metalaşma kıskacındaki sanat ortamının sorunlarına eğiliyor. Bu eleştirilerde tepkiyle karşılanan sermayenin sanata yayılması süreci, o yıllarda henüz yolun başlarındaydı. Bugün ise alanı büyük ölçüde sermayenin gücü belirliyor. Yayıncılık birkaç büyük yayın tekelinin denetiminde. Transfer ücretiyle

yayın tekeli değiştiren çok satar yazarlar istisna olmaktan çıktı. Pazarlama ve reklam bu alanda da açık ve görünür biçimiyle etkinleşti. Bütün bunlar sanat eserinin içeriğini ve biçimini daha çok bozdu.

Tekellerin ortaçağında burjuva kültürünün durumunu irdeleyen bu eleştirilerin, süreçleri ve ilişkileri ortaya koymaya çalışan yöntemiyle, konudan yeni haberdar olan okur için de yararlı olacağını düşünüyorum. Eleştiriyle buluşan okura, o kitabı okumadım, o filmi seyretmedim engelini aşmasını öneriyorum.

***

Mizah ve karikatür, tarihi boyunca eleştiri sanatı oldular. Ancak tekellerin ortaçağı onlara da damgasını vurdu. Kitabın bölüm başlıklarından birinde bunu sorgulamaya çalıştım: "Ezilenlerin terbiye edicisi olarak mizah". Tekellerin iktidarını kurumsallaştıran baş kişilerden biri, Turgut Özal, mizah dergilerinde ve günlük gazetelerde çizilen karikatürlerini kendi elleriyle sergiledi. Haftalık mizah dergileri, kırıntı muhalefetleri yanında, sistemin politikada, yaşamda, basında egemen kıldığı verili değerleri mizahın araçlarıyla sevimlileştirdi ve meşrulaştırdılar. Kapitalizme karşı örgütlü bir mücadelenin içinde kendini var etmek yerine, barların sarhoş atmosferinde "solculuk" yapanların temel besin kaynaklarından biri mizah ve karikatür oldu.

Kitabın karikatürle ilgisinin yaşamımla da bağlantısı var. Bir dönem amatör olarak karikatür çizdim ve dört buçuk yıl Karikatürcüler Derneği'nde editörlük ve sergi koordinatörlüğü yaptım. Karikatürcülerin birçok ortak sergisini hazırladım. Düşkıranlar'a önsözünü aldığım EMEKleme kitabı ve sergisi bunlardan biridir. Ancak, emekçi olarak çalıştığım Karikatürcüler Derneği'ndeki daha sonra bana yönelik uygulanan emekçi düşmanı tavır, tekellerin karikatürcüler üzerindeki damgasını test etmem için başka bir ör

nek oldu. Karikatürlerinde emekçiyi savunan ve yücelten karikatürcüler, konu somut bir emekçi olunca ne diyeceklerini ve yapacaklarını şaşırıyorlardı.

Bugün bu dernek, bir tarafı "medya"ya bağlı, bir tarafı emekçi düşmanı hükümetin Kültür Bakanlığı'nın eli altında, şike yarışmalar ve karikatürcüler için içkili ziyafetler organize etmekten yorgun düşmüş durumdadır. Karikatür sanatına mücadeleci karakterini yeniden kazandırmak, karikatür sanatçısını sanatının onuruna, örgütüne sahip çıkar hale getirmek ülkemizin dürüst karikatürcülerinin temel işlerinden biridir.

***

Düşkıranlar, tekellerin kültürünü üretenlere ve yaygınlaştıranlara diyorum. Televizyon, düşkıranların başta gelen araçlarından biridir. İnsanı uyuşturarak yaratıcılığını yok ediyor. Televizyon içerdiği müzik, sinema, dizi film, haber programlarıyla topyekun bir düşkırıcısıdır. Televizyonun insan yaşamının "boş zamanlarını" işgal etmesi, kapitalist sistemin büyük başarısıdır. Gündüz üretimde esir edilen emekçi, gece televizyon karanlığında uyutulmaktadır. Tekellerin kültür sanat kuşatması altında yaşayan insan, kendi yaşamına ve ihtiyaçlarına yabancılaşmıştır. İnsanın kendini görebileceği, yaşamını bulabileceği, özgürlüğünü duyumsayabileceği gerçekçi bir sanata ihtiyacı vardır.

***

Karlı bir kış günüydü. Sabahın beş buçuğunda, Sultanahmet'te babamla hastaneye gitmek için otobüs bekliyorduk. Babam ağır hastaydı, bizim bildiğimizi, belki o da biliyordu; birkaç ay ömrü kalmıştı. Ömrü boyunca bir haftalığına bile deniz kenarında tatil yapma imkânına kavuşamamış bir emekçiydi. "Büyük insanlık"ın bir üyesi yani. Ağır hastalığının üç beş ay öncesine kadar

çalışmıştı. Birden, gülerek bana döndü ve "Kitabında bunu da yaz." dedi. "Sabahın beş buçuğunda, kar yağarken hastaneye gittiğimizi." Babamın yazdıklarımı okuduğunu ummuyordum. Okusa bile, sanat eleştirisi onun dünyasıyla ilişki kurabilir miydi, bilmiyorum. Ama, babamın birdenbire, o anı yazmamı istemesi hiç aklımdan çıkmadı.

Öykü yazmıyordum, romancı değildim. Hayatı boyunca, insanca yaşama koşullarından uzak, durmaksızın çalışmış, bizleri büyütmüş babamın bu isteğini nasıl yerine getirebilirdim?

Düşkıranlar'ın önsözü denk geldi.

Babamın bu isteği, yaşamını sanat eserinde, kitaplarda, filmlerde, şarkılarda, resimlerde bulmak isteyen; bunlar aracılığıyla başka yaşamlarla buluşmak, başka insanlarla ortak bir mücadelede bütünleşmek isteyen emekçinin temel isteğiydi. Düşkıranların aşağıladığı, görmezden geldiği, gündemden sildiği emekçinin...

Bu istek, emekçinin sanatını yapma bilinci ve inancıyla yola çıkanları bekliyor.

***

Bir gün bir akrabamın evine gitmiştim. Odanın başköşesine asılı fotoğrafı görünce şaşırdım. Ara Güler'in o olağanüstü fotoğrafı, "Hamallar" asılıydı duvarda. Kapitalizmin bütün yağmacılığıyla, köylerinden sürdüğü ve hamallara dönüştürdüğü yorgun insanları, küçük bir nefeslenme anında donduran Ara Güler'in fotoğrafı bu eve nasıl girmişti? Akrabam, "ilkokul aydınlığı bile gösterilmeyen" emekçilerden biriydi. Sorumu bakışlarımdan anladı. "O fotoğraftaki, ayakta duran, arkası dönük adamı tanıdın mı?" dedi. Fotoğrafa yaklaştım ve dikkatle baktım. "Büyükbabam!"

Nasıl sevindim anlatamam. Hamalların hepsi benim köyümdendi. 1950'lerin Türkiye emekçisinin simgesi bir fotoğrafta bir araya gelen insanların torunuydum. Bir zamanlar, üstlerinde yırtık

pırtık giysileri, yorgunluktan öne düşmüş başları, uzaklardaki köyünün düşleriyle dolu bakışları, kapitalizmin onları sürüklediği duvar dibindeki bekleyişleriyle emekçinin fotoğrafını çeken sanatçısı vardı. Onların hayatını yazan romancıları da vardı. "Gurbet Kuşları"nda, "Dokumacının Ölümü"nde onlar anlatıldı. Memleketimden İnsan Manzaraları onların maceralarını destanlaştırdı. Ara Güler bu destanı fotoğrafla yeniden yazdı. Ruhi Su onları türküleştirdi. Kemal Özer, "Onların Sesleriyle Bir Kez Daha" dedi.

Gerçekçi sanat, emekçinin sanatı vardı ve var olmaya devam edecek.

Düşkıranların tekellerden sübvansiyonlu sanatı, ne kadar yaygınlaşırsa yaygınlaşsın, gerçekçi sanatın güzelliği ve haklılığı karşısında, emekçinin özgürlükler dünyasında silinip gidecek er geç. Buna inanıyorum.

***

Düşkıranların kapağı, tekelci burjuvazinin sanatına inat, "Hamallar"ın fotoğrafı olmalıydı.

Ara Güler'e, fotoğrafının kapakta yayınlanmasına izin verdiği ve beni emekçi atalarımla buluşturduğu için teşekkür ediyorum. Ceylan Yayınları'nın Editörü Mukaddes Çelik ile Fethiye Erdoğan'a, kitabın kapak tasarımını yapan Ali Şimşek'e ve Ceren Matbaası Emekçilerine kitabın yayınlanmasında gösterdikleri çabalardan dolayı teşekkür ediyorum.

B. Sadık Albayrak
Ekim 2000, Eyüp

Tekellerin Ortaçağında Burjuva Kültürü

Skolastik Gündem

Bu ülkede gündeme getirilen, tartışılan sorunları düşününce Ortaçağdaki o ünlü tartışma geliyor aklıma. Köstebeğin gözleri tartışması... Skolastik felsefenin yöntemini kavramada son derece açıklayıcı bu tartışma, bu ülkede her alanda yaşanır sanki. "Demokrasi" tartışmasını düşünün... "Sosyal demokrat" ucubelerin "sol" yutturulmasını ve bu "solcu" "sosyal demokratların" "solda birlik" tartışmalarını düşünün... Bizi daha yakından ilgilendiren "postmodernizm" gündemini sorgulayın... Bütün bunlar beni hep "skolastiğe", ortaçağda kilise felsefesinin sorunları tartışma yöntemine götürüyor.

Köstebeğin gözü tartışması, köstebeğe bakmaksızın, köstebeğin gözünün varlığının ve yokluğunun tartışılmasıdır. Bu "sorun"u günlerce tartışmaktan yorgun düşen skolastik felsefecilere bahçıvan bir köstebek getirir. Skolastikçiler köstebeğe bakmayı reddederler. Emekçi bahçıvanı kovarlar. Onlar için köstebeğin gözleri önemli değildir, önemli olan bunu tartışmaktır. Tartışma

da varılan sonucun gerçekle ilişkisi önemsizdir. Skolastikçiler, tartışma için tartışmacılar, gerçekten nefret ederler. Köstebeğin gözü tartışmasında olduğu gibi, gerçeğin kapıdan içeri girmesine asla izin vermezler.

Sorunların bu yöntemle tartışılmasına, tartışma gündeminin bu yöntemle belirlenmesine ben "skolastik gündem" diyorum.

Skolastik gündem, sorunları çözmek üzere ele almak yerine, tartışmak için tartışmaktır: Ele alınan sorunların gerçeklikle ilişkisi, bu ülke için önemli olup olmaması gözardı edilir. Ne yazık ki, bu ülkenin gündemini belirleyen çoğunlukla bu skolastik anlayış olmuştur. Sanat alanında bu daha çok böyledir.

Skolastik tartışma, gerçekçilikle yakından ilişkili. Ortaçağ felsefesinin uzun tartışmalarından biri "gerçekçilik" kavramıyla bağlıdır. Ancak burada, dilin gelişim sürecinin, kavramların bu süreçte nasıl karşıt anlamlara denk düşebileceğinin çarpıcı bir örneği vardır. Skolastik felsefede "tümeller tartışması" diye bilinen bu tartışma, tümellerin gerçek olup olmadıklarının tartışılmasıdır. Bu tartışma skolastikçileri "realistler", tümellerin gerçek olduğunu savunanlar ve "nominalistler", tümellerin yalnızca "ad" olduğunu, maddi bir gerçekliği olmadığını savunanlar olarak ikiye böler. Burada, genel kavramların maddi bir gerçek olduklarını savunan skolastikçiler "gerçekçi"ler olarak nitelenir. Felsefenin gerçekten kopmasında etkili olan temel tezlerden biri, gerçekçiliğin tam karşıtı bir anlayış "gerçekçi" kavramıyla adlandırılmıştır. Bu tartışmanın çıkmazı şurada: "Realistler ve nominalistler –dikkat- tümellerin gerçek olup olmadıklarını tartışmışlardır. Madde mi (maddi dünya) yoksa tümel mi gerçek, bunu tartışmamışlardır."[1] İşte, skolastiğin temel özelliği budur. Kavramların gerçekliği tartışmasını maddeden, nesnel gerçeklikten kopartmak, çözümsüz bir tartışmaya girişmektir. Tartışma yüzlerce yıl bitmez. Aytunç Altındal, skolastikçilerin sorunu bu biçimde ele almalarını, hepsi-

(1) Aytunç Altındal, Siyasal Kültür ve Yöntem s. 96, İstanbul 1978.

nin Kiliseden yetişmesine bağlıyor. Kilise, "madde" kavramının tartışmaya girmesini engelliyor. Skolastik gündem, sorunları, burada olduğu gibi maddi dünyayla ilişkilendirmeden ele almaktır. Bu gerçeklikten kopma, hem gündemdeki sorunun belirlenişinde gerçekliğin göz ardı edilmesinde hem de tartışma boyunca sorunun gerçeklikle ilişkilendirilmeyişinde belirleyicidir. Postmodernizm tartışmasını alalım. Bu ülke gerçekliğinin gündemleştirdiği bir tartışma olarak adlandırılabilir mi? Gerçekliğin hangi sorununu açımlıyor bu gündem? Skolastik gündemin birinci maddelerinden biri, "postmodernizm", tartışma sürecinde gerçeklikle nasıl ilişkilendiriliyor? Birilerinin, skolastikçi tartışmacıların çıkıp, "postmodern gerçeklik" kurgulamalarından öte nedir bu tartışma? Burada bir yanlış anlamayı önlemek gerekiyor. Postmodernizm kavramının Batı'daki çıkışı ve gelişmesini bu skolastik içinde değerlendirmiyorum. Batı'da bu kavramın gelişmesinin nesnellikle kopmaz bir ilişkisi var. Bu kavramın Batı kapitalizminin geldiği aşamayı ne ölçüde aydınlatıp aydınlatmadığı tartışması bir yana, bu aşamayı anlamlandırma çabasından doğduğunu kabul ediyorum. Bizdeki ise bir "aşırmadır." Postmodernizm, Batı'dan, burjuva aklının tarihi ve toplumsal gelişim sürecinden kopartılarak buraya taşınıyor. Kırıntılardan yeni bir postmodernizm inşa ediliyor. Montajcılık gibi. Nasıl büyük makineler parçalar halinde gemiye yüklenip taşınarak burada monte ediliyorsa, postmodernizmin bizdeki skolastik tartışmacılarının da yaptığı budur. Kırıntıları getirmek ve bir ucube kurmak. Elbette, tartışmacı derken "tartışma" kavramına haksızlık ettiğimi biliyorum. Skolastik gündemciler tartışmayı değil, dikte etmeyi bilirler. Skolastik gündem, sorunları gerçeklikten kopuk ele almak, sorunları nesnelliğin gereklerinden uzak gündemleştirmek, bu yöntem belirli bir nesnel temele dayanır. Gerçeklikten uzak tartışma, gerçekliğin bir gereğidir. Nasıl mı? Gerçekliğin çözümlenmesi, gündemin bu çerçevede belirlenişi, gerçekliğin değiştirilmesinin olanaklarını

doğuracaktır. Skolastik gündem değişime karşı durmada egemen sınıfın bir tuzağıdır. Bu noktada, egemen sınıfın değişimi durdurma ihtiyacına karşılık düşer. Bilginin, düşüncenin skolastik tartışmalarla çıkmaza sokulması bu anlamda nesnel bir gerekliliktir.

Bu ülkede gündemin hep skolastik bir yöntemle belirlenmesi, neden ve nasıl hâlâ aşılamamış sorunların ve tartışmaların içinde olduğumuzun açıklamalarından biridir. Sanat, kültür alanında hâlâ en yalın gerçekleri irdelemek zorunda olmamız, skolastik gündemcilerin başarısıdır.

1950'lerde, sistemin skolastik gündemci ideologları "gerçeküstücülük", "varoluşçuluk" ve benzerlerini dikte ederler. 70'lerden 80'lere "yapısalcılık" bulunur. 90'lar, skolastikçiye "postmodernizm"i keşfettirir... Gerisi, kaba ve kalıplaşmış, devri geçmiş düşüncelerdir skolastikçi için.

Skolastik gündemin sanata yansıması, skolastik bir sanat demektir. İstanbul sokaklarında, Parisli bunalımlarıyla gezinen roman kahramanıdır. Skolastikçi, sanatı, köstebeğin gözü tartışması türünden gerçekdışı bir anlamsızlığa indirmiştir. Ortaçağın, köstebeğe gözlerini körleştiren skolastikçileri gibi, bu ülkenin skolastik sanatçısı, bu ülkenin gerçeklerine gözlerini kapatmıştır. Bu körlüğün "teorize edilmesi" işini skolastik gündemci üstlenmiştir. Sanatta skolastik, insanın sanattan kovulması olmuştur. "Tartışma için tartışma"dan "sanat için sanat"a, "şiir için şiir"e uzanan bir çizgi...

Bunu biraz daha somutlayabilirim. Skolastik gündem, sanatçıyı ne yaptığını bilmez bir cahile dönüştürmüştür. İnsancıl Öykü Fırtınası'nda bir öykücü, öykünün işlevini şöyle açıklıdı: "Benim için öykü bir dil olayıdır, insancıllık hiç önemli değil. Önemli olan dilin mükemmele ulaşması. Bence öykü dile hizmet etmelidir." Aynen böyle konuştu öykücü. "Tartışmaya hizmet eden tartışma"dan "dile hizmet eden öykü"ye skolastik çizgiyi daha iyi ne

gösterebilir? Aynı öykücünün şu sözleri ise bilgisizlikle skolastiğin ayrılmazlığını bir kez daha somutluyordu: "Türkçe uzun tümcelerle yazmayı gerektiriyor..." Türkçe'nin cümle yapısının genellikle kısa cümleye dayandığını bilmeyecek denli bilgisizlik... Öykü Fırtınası'nda, sanatta skolastiği gerçekçilikle aşma mücadelesinin etkinliklerinden birinde, bu öykücü, skolastik gündemin kırıntılarıyla sanatın ve sanatçının nerelere inebileceğini somutluyor.

Skolastiğin kırılmasında Ockhamlı William ve onun "ustura" yöntemi bir başlangıç oldu. Skolastiğin aşılması Marx'la, bilginin gerçekliğinin ölçütü sorununda pratiğin temel alınması, düşüncenin eylem içinde doğrulanması ilkesinin geliştirilmesiyle tamamlandı. Sanatta gerçekçilik sorununu bu çerçevede ele almak gerekiyor. Bilginin ölçütünün gerçeklik oluşu gibi, sanatın ölçütü de gerçeklik olmalıdır. Burada bilginin diliyle sanatının dilinin ayrı oluşunu göz ardı etmiyorum. Kavramların da, imgelerin de doğrulayıcısının nesnel gerçeklik olduğunu vurgulamak istiyorum.

Marx'ın Feuerbach Üzerine 2. Tezi düşüncenin ölçütü sorununu şöyle açımlıyor: "Nesnel hakikatin insan düşüncesine atfedilip edilmeyeceği sorunu, bir teori sorunu değil, pratik bir sorundur. Pratikte insan, hakikati, yani kendi düşüncesinin gerçekliğini ve gücünü, bu yanlılığını tanıtlamalıdır. Düşüncenin gerçekliği ya da gerçeksizliği konusundaki pratikten soyutlanmış anlaşmazlık tamamıyla skolastik bir sorundur."[2] Gerçekliği açımlamayan, doğruluğunu gerçekliğe dönerek kanıtlamayan düşünce, bu düşünce kırıntılarının karşılıklı paslaşması, skolastik gündem içinde dönüp durmaktır. Postmodernizm döküntülerinin yaptığı gibi... Elbette, Batı'daki "postmodernizm" kavramını incelemeyi, öğrenmeyi dışlamak anlamına gelmiyor bu. Bu, postmodernizm ve benzeri düşüncelerin, skolastik yöntemle gündemleştirilmesi ve "tartışılmasına" itirazdır, insan düşüncesini bin yıl karanlığa gö-

(2) Marx, Seçme Eserler I içinde, s. 12.

men skolastiği tekellerin karanlığı için yeniden diriltmeye itirazdır. Bu karanlıkta uçuşan kırıntılarla, bir skolastikçinin, Enis Batur'un çarpıcı benzetmesiyle, örümcekler avlarını çekerler. Skolastikçi örümcekler, avlarını, tekelci sistemin sömürü tezgahına itirazsız yatmaya koşullarlar. Gelişmeyi durdurmak, insanın karanlıktan çıkışını geciktirmek için...

Gerçekçilik bu noktada önemlidir. Gerçekçiliğin tarihine baktığımızda, değişimle gerçekçiliğin kopmaz birliğini görüyoruz. Her alanda, gerçekçilik değişmenin hızlandığı dönemlerde gelişiyor. Gelişmeden hız alıyor, gelişmeyi hızlandırıyor. Sanatta da böyle. Aydınlanma felsefesi ve sanatı gerçekçidir. Feodalizmin aşılmasıyla bağlı. Feodalizmin skolastiğinin tekelci burjuvazinin ideologlarında sürmesi rastlantı değil. Değişimi önleme gerekliliğiyle bağlı. O nedenle bu ülkenin skolastik gündemcileri, tekelci ideologlar, köstebeğin gözünü köstebeğe gözlerini kapayarak tartışmayı bir labirent gibi örüyorlar.

Gerçekçi sanatı, bir labirente sokulan insana yol gösterilmesi işleviyle yüklü görüyorum. Gerçekliği bir labirente çeviren tarihi ve toplumsal değişkenler içinde yolunu arayan insana, gerçekçi sanat, labirentin bir planını götürüyor. Yol arayışında umutsuzluğuna umut oluyor. Ona üstten, tepeden bakabileceği bir göz oluyor. Gerçekçi sanatla insan, tarihin ve toplumun karmaşık akışında yolunu bulmada güç kazanıyor. Yolculuğunu sürdürmede direnç buluyor. Kendini kavrıyor, içinde aktığı gerçekliği görüyor. Skolastik gündemcinin işi labirenti biraz daha çıkmazla doldurmaktır. Karanlığı biraz daha koyulaştırmaktır. Gerçekçi sanatçı ise tersini yapar. Gerçekçilik, insanlığın geçmişten geleceğe uzun yolunda en temel gündemdir. Eskimeyen gündemdir gerçekçilik. Damar'ın gerçekçilik tartışmasını skolastik gündem karşısında son derece anlamlı buluyorum. Bir çürümeyle biten skolastik, gerçekçilikle aşıldı. Tekelci skolastik, skolastik gündemcilerin çürütücü karanlığı da gerçekçilikle aşılacak.

Bir Skolastik Heykel Tartışması

Bu ülkede heykele çok önem veriliyor. Son günlerin en önemli tartışması heykel üzerinedir. Düşündüğü varsayılan insanların birçoğu heykel konuşuyor. Çeşitli örgütler heykel bildirileri yayımlıyor

Tartışmayı, Ankara belediye başkanının kaldırttığı heykeller başlattı. Ancak heykel tartışması yeni değil, bu ülkede her beş on yılda bir hararetle heykel tartışmaları yapılır(*). Düşündüğü varsayılan insanların heykel üzerine söyleyecek çok sözü var bu ülkede. Biliyorsunuz, insan bir dönem heykellerden Tanrılar yaptı, insan çözemediği birçok soruna, putlaştırdığı heykellerinden çözüm bekledi. Belki de, bu ülkede heykelin bu kadar tartışılması bu toprakların tarihi özelliğinden geliyor. Uygarlığın ilk

(*) Bu kitabın yayın hazırlıkları sürerken, gerici Erdemit Belediyesi Kaz dağları'nın efsanevi kişiliği Sarıkız için şehrin meydanına dikilmiş heykelin "müstehcenliği" iddiasıyla kaldırılmasını istiyordu. Gazetelerde bu yeni heykel tartışmasının haberleri yayımlanıyordu.

kurulduğu yerlerde, ilk heykellerin, ilk fetişlerin yaratıldığı topraklarda heykeller çok önemli oluyor. Belki de, heykel tartışması uygarlığın ilk yaratıldığı aşamadan ileriye geçememeyi de anlatıyor.

Despotların heykel tartışması

Yalçın Küçük'e göre, "fetiş, ilkelin ideolojisidir". Heykel tartışmasına bu açıdan bakılınca, tartışmanın harareti daha iyi anlaşılıyor, ilkeller, son derece ideolojik bir tartışma içindeler. Bir tarafta İslam ideolojisi, öbür tarafta liberal burjuva ideolojisi, heykel tartışmasında insanı en ilkel aşamaya hapseden niteliklerini bir kere daha ortaya koyuyorlar. Bu değerlendirmeyle heykel sanatını yadsıyor muyum? Hayır. Heykel fetiş olmaktan çıktığı, insanın bilinçli estetik yaratımının ürünü olduğu ölçüde sanatlaşır. İnsanı geliştiren, etkinleştiren bir sanat olur. Burjuva sanatçılarıyla İslamcı ideologlar arasında süren tartışmada ise, söz konusu, heykel sanatı değil, tam anlamıyla fetişlerdir, ilkellerin ideolojileridir.

Her sanatın güzelleştirdiği bir hakikat var. Fetişler ise gerçekliğin tersyüz edilmesi üzerine kurulu mistik bir hakikati mutlaklaştırıyorlar. Sanat düzleminde bir heykel tartışmasında güzelleştirilen hakikatler karşı karşıya konabilir. Heykellerin nitelikleri tartışılabilir. Liberallerle İslamcıların heykel tartışması bununla ilgili değildir. "Kaldıramazsınız", "müstehcendir", "sanat özgürlüğü", "içine tükürürüm", "onlar benim heykellerim" biçiminde süren bir tartışma. Heykellerin nitelikleri ve estetize ettiği hakikatler bu tartışmaya giremiyorlar.

Televizyonda izledim. Hiç kimse kaldırılan heykeli, heykelin güzelleştirdiği değerleri, bu değerlerin heykelde biçimlenişini tartışmıyor. Heykeli yapan da, heykelini bu yöntemle savunmadı. Heykeltıraş, heykelin "sahibi" olduğunu savunarak, heykeline dokunulmazlık kazandırmaya çalıştı. Tartışmada fetiş çığlıklar var; "sanat özgürdür"... "müstehcendir"... "düz izleyici karar vere-

mez"... ama sanat tartışması yok. Bir fetiş tartışma değil de, bir heykel tartışması yaşansa, şunun açıklıkla kabul edilmesi gerekir. Herkes kendi hakikatini güzelleştiren heykeli savunur, bundan daha anlaşılır bir şey olamaz. Sınıflara bölünmüş bir toplumda, kapitalist bir toplumda herkesin tek tek hakikatleri yok. Herkes mensup olduğu sınıfın hakikatini güzelleştiren bir sanat yapıtını güzel bulur. İktidarı elinde bulunduran sınıfın ideologları, bu sınıfın hakikatlerini güzelleştiren eserleri baş tacı ederler. İktidardaki sınıfın, burjuva değerlerinin güzelleştirildiği heykeller dikilir köşe bucağa. Bugün yaşanan da budur. Belediyelerde burjuvazinin liberal temsilcilerinin iktidarda olduğu bir dönemde, burjuvazinin çürümüş değerlerini güzelleştiren heykeller inşa edildi. Şimdi ise belediyelerde burjuvazinin İslamcı kanadının temsilcileri iktidarda. İslamcı hakikatleri güzelleştiren heykeller dikmek için onları kaldırtıyor. Hepsi bu.

Burjuvazinin toplumsal bütün değerleri çöpe attığı bir dünyada, insanın cinsel niteliğini bu düzeyde ele alan bir heykelle, bir ortaçağ ideolojisinin geri değerlerini estetize eden bir heykel arasında seçim yapmak bizim işimiz değildir. "Heykellerin kaldırıldığı bir ülkede yaşıyoruz" diye hıçkırmak da bizim işimiz olamaz. Bizim işimiz, insanı eşitlikçi bir toplumsal hayata taşıyan değerleri estetize eden heykellerin yaratılması ve sokaklara dikilmesinin kavgasını vermek olabilir.

Marat'nın resmi

Fransız İhtilali'nin Jakobenlerinden Marat, 1793'te bir Jirondence katledildi. David'in bir resmi var, Marat'nın öldürülüşünü anlatıyor. "Baldırı çıplaklar"ın dostu Marat, hastalığını tedavi için ılaçlı bir küvette otururken öldürüldü. David, resminde hastalığı na aldırmadan devrimci çalışmasını sürdüren Marat imajıyla, Fransız İhtilali'nin Jakoben değerlerini güzelleştirdi. Devrim, atis tokratları giyotine gönderirken, aristokrasinin ideolojisini, sanatı

nı da yıkmayı ihmal etmedi. Devlet binalarındaki İsa ve kral tabloları indirildi, yerine devrimci burjuvazinin tabloları asıldı. David'in Marat resminin kopyaları da yeni asılanların arasındaydı. Çok kısa sürdü.

Marat, öldürüldükten sonra Pantheon'a gömüldü. Resmi çoğaltıldı, devlet binalarına asıldı, Konvansiyon'a büstü dikildi. Bütün bunlar Jakobenler yenilgiye uğratılıncaya kadar olanlar. Jirondenler tersini yaptı, iktidarı ele geçiren Jirondenlerin ilk işlerinden biri, Marat'nın büstünü kırmak, Pantheon'daki mezarını sökmek oldu. David'in resminin kopyaları devlet dairelerinden atıldı. Bugün ise, dünyanın en gerici sınıfı burjuvazinin sanat tarihçileri David'in resmini, içeriğini görmezden gelerek ışık ve gölge oyunu olarak yorumlamaya çalışıyorlar.

"Düz olmayan" despotlar

Fransızlar heykel tartışması yaptılar mı bilmiyorum. Ama kimsenin çıkıp şu türden bir savunmaya giriştiğini sanmıyorum: "Düz bir vatandaş, sevişen iki insan heykelini nasıl karşılarsa karşılar, beğenir, beğenmez, açık saçık bulur, bulmaz, edebi zedelenir, zedelenmez... Bakışlar o kadar çoktur ki, bir tek gözlük takınmış 'yargıcı' hepsinin sözcüsü olamaz, ille tartışılacaksa, bu uzman işidir. Yoksa tek yargıcının tavrında bir edepsizlik, dolayısıyla müstehcenlik belirir." Bunları "düz vatandaş" olmayan yazar Adalet Ağaoğlu söylüyor. Fetiş tartışmasında burjuva "uzman" fetişini devreye sokuyor. Uzman kimdir? Ağaoğlu'nun bozuk diliyle sorarsak, uzman, "çok gözlük takınmış yargıcı" mı? Bu sözlerle İslamcı belediye başkanının despotluğuna karşı çıkarken, burjuva liberalin despotluğunu savunuyor. Heykelleri, "uzman"lar, yani sanatı burjuva hakikatlerinin güzelleştirilmesi olarak anlayanlar, değerlendirebilir ancak. Ağaoğlu, sanatı benim gibiler yargılayabilir demek istiyor. Çünkü "ben uzmanım". Liberal sanat özgürlüğünün de, liberallerin "burjuva gözlüklü" despotluğundan başka bir

şey olmadığı bu sözlerle itiraf ediliyor. Burjuva liberaller, bu tartışmada, despotluğun ellerinden çıkmasına, Hilmi Yavuzların, Enis Baturların, Adalet Ağaoğulların elinden Gökçeklerin, Tayyip Erdoğanların, Beşir Ayvazoğulların eline geçmesine dövünüyor.

Onların despotluğunu göstermek için fazla söze gerek var mı? Onların despotluğu, dayandıkları tekelci burjuvazinin despotluğundan kaynaklanıyor, insanın bir sömürü nesnesine dönüştürülmesini güzel ve doğru gösteren bir sanatın memurluğunu yapmalarından çıkıyor despotlukları.

Seçmeli heykel özgürlüğü

Son derece sınıf bilinçli despotlar onlar. Hangi heykelin kaldırılmasına ağlanacak, hangisinin kırılmasına gülünecek çok iyi biliyorlar.

Dünyada bir heykel kırma dalgası yaşandı. Biliyorsunuz, reel sosyalizmin çözülüşü, heykel kırma ayinleriyle kutlandı. Bu heykel kırma ayinlerine, heykel üzerine konuşmaya çok meraklı, bu ülkenin düşündüğü varsayılan burjuva liberallerinin katılmaması beklenemezdi elbette. Bu konuda, belki, en hararetli alkışlar onlardan geldi. Lenin heykelleri, Stalin heykelleri boğazlarından ipe bağlanıp vinçlerle kaldırılırken en çok onlar sevindiler. Berlin duvarı yıkılırken en çok onlar alkışladılar. Heykeller yıkılmış, dünya güllük gülistanlık olmuştu. "Komünizmsiz", "demokratik" bir yeni dünya kuruluyordu. "Totaliter rejimler" sona ermişti. Lenin heykellerinin yerine hamburger heykelleri dikilmişti. Marat'nın mezarı gibi, Lenin'in mezarı da pek yakında sökülecekti.

Despot liberaller, dünya kapitalizmin kıskacına girdikçe sevinenler, fetiş bilinçleriyle "sanat özgürlüğü" tartışması açıyorlar. İslama karşı çıkanlar, kapitalizmin pazarını savunuyorlar. İnsana kırk katırla kırk satır arasında bir seçim dayatılıyor. Liberallerin bütün yaygarası buna dayanıyor.

"Sanat ve edebiyat üzerinde hiçbir müdahaleyi taşınabilir bir

ağırlık olarak görmüyorum. Elbette iktidarlar kendilerini dayatabilmek, otoritelerini sağlayabilmek için hayat gibi sanata da müdahale ederler. Baksanıza, Gökçek elinde sanatı yönlendirecek bir dizi 'ilke', asker buyruğu gibi bir nizamname ile dolaşıyor, bu çok tehlikeli. Ben burada asıl, sanatın ve edebiyatın kabullenişini, sanatçının, yazarın, aydının uslu çocuk davranışını anlamakta zorlanırım." Kendi deyimiyle "eğri büğrü vatandaş", burjuva liberali Adalet Ağaoğlu fetiş tartışmasına bu sözlerle katılıyor.

"Sanatın özgürlüğü" savunuluyor. Burjuva "sanat özgürlüğü" nasıl bir şeydir? İslamcı "sanat özgürlüğünden" farkı, yasakçılığını, despotluğunu daha ustalıkla yürütmesidir. Piyasa kanallarında, sermaye kurumlarında sansür kaleleri kurarak "sanat özgürlüğünü" gerçekleştirmesidir. Liberal sanat özgürlükçülerine sorun: Sizin bulunduğunuz, örgütlendiğiniz kurumlarda hangi sanata özgürlük tanınıyor? Sizin "çok gözlüklü uzmanlarınız", sözgelimi, emekçi insanların bakış açısıyla oluşturulmuş bir estetiği onaylıyor mu? Biraz daha somutlayalım. Adalet Ağaoğlu'nun kitaplarını basan sermaye örgütü Yapı Kredi Bankası'nın kütüphanesinde hangi kitaplar, dergiler bulunuyor? Enis Batur'un müdürlük ettiği bu kütüphaneye Türkiye'de çıkan bütün sanat dergileri alınıyor mu? Bu tekelci despotların, tekelci döküntü edebiyatının ortaya serildiği dergiler, sözgelimi Yeni İnsan dergisi, İnsancıl dergisi, Tavır dergisi alınıyor mu? Yoksa "çok" gözlüklü dergileri, Varlık, Gösteri, Adam Sanat benzeri dergiler mi alınıyor yalnızca?

Fetiş ilkelin ideolojisidir. Kaldırılan heykel insanı son derece ilkel bir düzeyde ele alıyor. Bu heykelde insan çöpe atılmıştır. Bu heykeli çöpe atanların getireceği heykeller ise insanı geçmişin karanlığına sokmaya uğraşıyor. Kırk katırla kırk satır arasında seçim yapmak bizim işimiz değildir. Bizim ideolojimiz bilimseldir. Bizim sanatımız fetiş değildir, insanı daha insan, daha güzel var eden bir toplumun ideolojisi ve sanatıdır. Bizim işimiz bu güzel insanı ve toplumu kurmaktır...

Skolastik Tartışmadan Çıkış

Göle bakan yamaçta, yakmayan bahar güneşinin altında bir mutluluk tartışması... Mutluluk var mıdır? Varsa nedir mutluluk? İstanbul'dan uzakta, Sapanca Gölü'ne bakan bir ormanda geçirilen mutlu bir bahar gününde hararetli bir mutluluk tartışması... Siyasal Bilgiler Fakültesi Kültür Kulübü Gençleri 23 Nisanda Sapanca'ya gezi düzenlemek için var güçleriyle çalışmışlar. Otobüsler kiralanmış. Yemekler hazırlanmış. Ortaklaşa bir gezinin bütün koşulları bir araya getirilmiş. Bizi, İnsancıl Emekçileri'ni de davet ettiler gezilerine. Birlikte var edilen bir bahar gününün top oynamaktan, koşturmaktan, ormanda yürüyüşten, insanı uzaklara çağıran doğadan duyulan mutluluk bilincinin tartışmaya yürümesi, mutluluk tartışması, bir sonuca varamıyor. Anlaşılan ortak nokta, mutluluğun göreceliliği. Bir arkadaş, mutluluğun bir başkasının mutsuzluğu üzerine kurulabileceği bir durumu örnekliyor: Sermayecinin mutluluğu, emeklerine el koyduğu emekçilerin mutsuzluğundan kaynaklanıyor.

Dönüş yolunda, bitmeyen mutluluk tartışması dönüp duruyor kafamda. Dağların yamaçlarında, ormanın içinde kurulmuş evler geçiyor yol boyu. Bu evlerdeki mutlu hayatı düşünüyorum. Dağlara tırmanarak varılan bir evde, penceresinden bakmaya değer bir gerçekliğin içeriye dolduğu, odaları kitaplarla dolu bir evde yaşanan hayat... Sabah sevgilinin uzaktaki kaynaktan su getirdiği... O evler, o evlerdeki hayatlar otobüsle geçip gidiyor. Bir arkadaş Nâzım Hikmet'in bir şiirini okuyor. Nâzım Hikmet'in bir kaçgun ressamından mutluluk resmi beklediği şiiri. Kaçgun ressamı mutluluğun resmini yapabilir mi? Yaparsa nasıl bir mutluluk resmi olur kaçgun ressamının çizdiği? Sapanca Gölü'ne bakan dağların yamaçlarındaki evler birer mutluluk resmi çizmiyorlar mı? Evet, ama yüz kilometrede akan otobüs bu mutluluk resminin ne denli geçici ve eksik olduğunu da göstermiyor mu? Yoksul bir köyün içinden geçiyoruz. Geride kalıyor Sapanca Gölü'ne bakan evlerin villa mutluluğu. Sermayecinin emekçinin mutsuzluğu üzerine kurulan mutluluğu gibi, yoksul köy evlerinin villa mutluluğuyla çatışmasını görüyorum köy resminde. Gerçekliği tek yanlı, değişmez resmeden kaçgun ressamını düşünüyorum. Gerçekliğin bütünlüğünü parçalayan ve parçalardan "iyi" bulduğunu gözümüze sokarak gerçeği yanlış gösteren kaçgun sanatçılarını. Emekçinin mutluluğundan uzak düşmüş bir ressamdan mutluluk resmi bekleyen Nâzım Hikmet hüzünlendiriyor beni.

Burjuva mutluluk ideolojisi

Kıskacında yaşadığımız temel sorun yöntem. Tartışmalarımız neden ilerletici olmuyor? Neden skolastik bir gündem içinde, tartışma için tartışmayı tartışma sanmak yanılsamasını yaşıyor birçok insan? Köstebeğin gözünü köstebeğe gözleri kapayarak tartışmak hâlâ hasıl marifet olarak gösteriliyor? Bütün sorun yöntemin yanlış olmasında düğümleniyor. Gerçekçi yöntemle bak-

madıkça, gerçeği bu yöntemin aydınlatıcılığında doğru kavramlaştırarak çözümlemedikçe hiçbir sorunu aşamayacağız. Mutluluk tartışması da bu noktada çözümsüz kalıyor. Nâzım Hikmet'in aradığı mutluluk resmi de, belki, yeterince gerçekçi bakmayan bir ressamdan beklendiği için hiçbir zaman çizilmedi. Gerçekçi mutluluk tartışması ve gerçekçi mutluluk resmi Orson Welles'i düşündürtüyor bana.

Orson Welles, Yurttaş Kane'le kapitalist sistemde mutluluğun nasıl bir yanılsama üzerine kurulduğunu çok güzel gösterir. Tekrar tekrar izlenmesi gereken bir filmdir Yurttaş Kane. Burada, kapitalist sistemin çelişkisi insanın iç dünyasındaki yansımasıyla işlenir. Kapitalist Kane'in, ilkeli ve mutlu bir insan olmak istedikçe, bu isteklerinin nasıl uzağına düştüğünü gösteren Orson Welles, bu sürecin gerçekçi sinemasıyla, kapitalist sistemin yarattığı ilişkilerin, temeldeki çelişkinin Kane'in hayatında nasıl belirleyici olduğunu görünür kılar. Burjuva mutluluk ideolojisinin örttüğü perdeyi kaldırır. Bir yandan gerçekleri yazmaktan sözeden, "işçi haklarından" dem vuran biri, öbür yandan bunların olmadığı koşullarda varolabilecek bir kapitalisttir Kane. Bu uzlaşmazlığın bir insanda bir araya getirilmesi, iç dünyası tahrip olan Kane'i resmeder. Kane somutunda bu uzlaşmazlık, mutsuz bir insan ve bu mutsuzluğu bir "yalnızlık kalesi", Xanadu Şatosu'nu inşa ettirerek bastırmaya çalışan despot bir insan yaratır. Kane'in ölürken söylediği son söz, "rosebud", çocukken, henüz bu sistemin ilişkilerinin bilincinden uzakken oynadığı kızağın adı, bu uzlaşmazlığın, mutsuzluğun, çocukluk dünyasına duyulan özlemde dile gelişidir.

Orson Welles, Yurttaş Kane'le gerçekçi bir Amerika imgesi yaratır. Filmin o güne kadar gelen sinemayı aşan, yepyeni bir kurgu getiren Brechtçi anlamda epik yapısı, bu gerçekçi Amerika çizimini yaratır. Hayatı geçmiş ve gelecekten kopuk bir şimdiye, bu şimdi içinde hazları maksimize etmeye indirgeyen bur

juva mutluluk anlayışını yerle bir eder Yurttaş Kane. Bu mutluluk ideolojisinin dayandığı bireycilik, Kane'in "yalnızlık kalesi"nde son bulur. Sahip olunan eşyalarla mutluluğu özdeşleştiren burjuva mutluluk ideolojisi, dünyanın en zengin insanlarından birinin, Kane'in iç dünyasının yoksulluğuyla yerle bir edilir. Bitişte, Xanadu'ya getirilen antikaların sandıklarının olağanüstü düzenlenişi ve üstten çekimiyle Orson Welles gökdelenlerin yükseldiği bir New York benzetmesi yapar. Böylelikle, dış çizgilerinden zenginlik ve görkem akan Amerika'nın içyüzü, kofluğu, derme çatmalığı, her alanda bir yağmacılığa dayandığı duyumsatılır. Geçmişi olmayan, geleceği olmayan bir ülke imajıdır bu. Aynı zamanda geçmişsiz ve geleceksiz insanın mutsuzluğa mahkum edildiği sistemin, yaratıcı bir görüntüde simgelenmesidir bu. Böyle bir sistemin insanı, mutluluğu ancak bir yanılsama olarak yaşayabilir. Welles'in Yurttaş Kane'i, başka boyutları yanında bir de bunu ortaya koyar. Mutluluk tartışmasında Yurttaş Kane'in önemi de burada. Eğer Yurttaş Kane ve benzeri filmler daha çok olsaydı, insana ulaşabilseydi, bir bahar gününde başlayan mutluluk tartışması daha doğru sonuçlara ilerlerdi. Hayat daha doğru yaşanırdı. Sahte bir mutluluk yerine, kaçgun mutluluğu yerine doğru, güzel bir mutluluk arardı insan.

Burjuva skolastik kavramlaştırma

Yurttaş Kane'in bu yazıdaki yeri bununla sınırlı değil. Daha önemlisi, Orson Welles ve Yurttaş Kane, star sisteminin birer somutlayıcısı. Kapitalist sistemin içyüzünü gösterdiği için önü kesilen bir sanat eseri ve sanatçı var karşımızda. Hemen bütün kaynaklar, 26 yaşında o güne kadar yapılan sinemayı değiştiren Yurttaş Kane'i yaratan Orson Welles'in sinema yapmasının engellendiğini yazıyorlar. Bu kaynaklar, bu engellemenin nedenlerini yeterli ölçüde göstermeseler de, bir olgu olarak saptıyorlar bu durumu. Ali Gevgili şöyle yazıyor: "Ne var ki, Yurttaş Kane

yaratıcısı açısından hem olağanüstü bir atılımın, hem de sonun başlangıcıdır. Özellikle kendisine karşı ülke çapında yürütülen olumsuz kampanyaların etkisiyle Orson Welles bir daha aynı düzeyde hiçbir film yapamayacaktı."[1] Sistem, Welles'e karşı kampanyalar örgütlüyor. Penelope Houston önü kesilen Welles için yazıklanıyor. "Ne yazık ki Welles bugün Hollywood endüstrisinin kurbanı olmuş rejisörlerden birisidir."[2] ABD'de sinema alanında sistemin önünü kestiği sanatçılardan yalnız biri Orson Welles, geride daha yüzlerce sanatçı var. Özellikle 1947-1951 yılları arasında Hollywood'da yaşananlar, sistemin kendi değerleri dışındaki değerlere sanatta yer vermemek için ne kadar acımasız, utanç verici uygulamaların sorumlusu olduğunu gösteriyor.

Lilian Hellman'ın anılarına bir giriş yazan Gary Wills, sistemin insan hayatına nasıl müdahale ettiğini şöyle anlatıyor: "Mc Charty dönemi, Joseph Mc Charty'nin ilk çıkışını yaptığı 1950 yılında başlamıyor yani; Trumann'ın, Başsavcı Tom Clark'ın ve J. Edgar Hoover'in bir güçbirliğine sıvandıkları 1947 yılına dayanıyor. Amerika'ya Karşı Çalışmalar Kurulları Meclisi'ne gerekli silahları onlar vermişlerdi, hem tanıklara karşı kullanılacak listeleri, hem de kurulun gittikçe ağırlaşacak bir baskıyla uygulayabileceği bağlılık programını, aksi kanıtlanana kadar her yurttaşın hainlikle suçlanabileceği ve böyle bir sınavdan geçmeyi reddeden erkek kadın tüm yurttaşların çalışma ve iş bulma hakkından yoksun bırakılacağı ilkesini. Liste kadın erkek herkesin ilişkilerini kollamasını, gittiği yere, gördüğü kişiye dikkat etmesini buyuruyordu. Onaylanmayan bir toplantıya şöyle rasgele girmeniz, bir bağış kampanyasına çek imzalamanız, radikallerle uzaktan merhabalaşmanız bile Listeye girmenize ve işsiz kalmanıza yol açı

(1) Ali Gevgili, Çağını Sorgulayan Sinema, s. 79, İst. 1989.

(2) Penelope Houston, Çağdaş Sinema, s. 101, İst. 1966.

bilirdi."[3] Wills'in yazdıkları kapitalist sistemin, insanı kendi ideolojisi güdümünde yaşatmak için nereye kadar gidebildiğini göstermesi yanında, daha önemlisi, Mc Charty'nin kişiliğine bağlanarak bir "kötü adam" imgesi arkasında aklanmaya çalışılan ABD faşizminin sürekliliğini ve bir sistem politikası olduğunu gösteriyor. Bu faşizmin Hitler ve Mussolini'den ders aldığı da ortada. Bizde yaşananların da, bu "evrensel" birikimin derslerini hayata geçirdiği görülüyor.

Amerikan faşizminin temel hedefinin sanatçılar olması, star sisteminin henüz yeterince kurumlaşmadığı bir alanı şiddetle temizleme ve sistem karşıtı hiçbir imaja yaratılma olanağı bırakmama çabasını somutluyor. Peki, neden, Sovyetlerdeki sanat tartışmaları, özellikle "Jdanovculuk" olarak adlandırılan sanat anlayışı çok sık tartışılır da ABD'deki "Mc Chartycilik" tartışılmaz? Burada bir yanlış anlaşılmayı önlemek gerekiyor. "Jdanovculuk"la "Mc Chartycilik" kesinlikle aynı kefeye konulmuyor. Jdanov'un incelenmesini bir yana bırakıyorum, burada vurgulamak istediğim, Jdanov'un adına bağlanarak çizilen meşum "güdümlü sanat" hayaletinin, neden asıl olduğu yerde, kapitalist sistemde aranmadığını sormaktır.

Star sisteminin daha iyi kavranmasında ve evrenselliğinin görülmesinde Orson Welles açıklayıcı olduğu ölçüde, Orson Welles'in önünün kesilmesinde star sistemi kavramının açıklayıcılığı gerekiyordu. Star sistemi veya ilişkinin özünü ortaya koyan başka bir kavramın ışığında bakılmadığında olguların görülmesinden öteye gidilemez. Birçok kaynak bu görmezliği örnekliyor.

Doğru kavramla bakmama, yanlış kavramlaştırma skolastik tartışma demektir. Sözgelimi, sanat ortamını belirleyen ilişkileri, sistemden soyutlanmış bir "İstanbul-taşra" ikilemi içinde kavramak ve tartışmak, böyle bir tutumu gösterir. Evrensel Kültür

(3) Garry Wills, Lilian Hellman, Şarlatanlar Dönemi içinde, s. 14-15, Çeviren: Tomris Uyar, İstanbul 1977.

dergisinin Nisan 93 sayısında Alaattin Bilgi'nin yaptığı gibi.

Alaattin Bilgi, Hürriyet gazetesinde yayımlanan, "1992'de Eleştirmenlerin Seçtikleri" biçiminde sunulan bir listeye karşı çıkarken bu soyut "İstanbul - Anadolu" karşıtlığından yola çıkarak olgucu bir eleştiri yazıyor. Böylelikle, olguları oluşturan hakikatleri değil, görünüşleri sorgulamaktan öteye gidemiyor. Şöyle yazıyor: "Bu seçmelerde bir şey açık biçimde göze batıyor: Seçilen kitapların neredeyse tamamı halen İstanbul'da bulunan yazarlara ait!"[4] Buradaki ünlemin yanlış yere konulduğunu düşünüyorum, şaşkınlık yaratan asıl şey, böyle bir "eleştiri"nin nasıl yapılabildiğidir.

Benim şaşkınlığım Bilgi'nin eleştirisiyle sürüyor. "Eğer Hürriyet'te yayımlanan listenin başında, seçme işinin yalnız İstanbul ili sınırları dahiline ait olduğu belirtilseydi sorun yoktu, ama bu seçme sanki bütün ülkeyi kapsarmış gibi sunulmuş. Şu haliyle bu seçmenin 'temsili' bir niteliği yok. Zaten aslına bakarsanız bu durum, yıllardır hep böyle sürer gider, İstanbullu yazıncılar bu gibi hallerde, çoğunlukla birbirlerinin sözünü ederler." Egemen dille yazılan eleştiri, burjuva "temsil" yanılsamasını politikadan edebiyata aktarıyor. Sorgulanan, sanat eserinin "listelemeye" sokulup sokulmayacağı olmuyor, Bilgi, "adil" liste arıyor. "Hemşehricilik" ideolojisiyle, kapitalist sistemin estetiğini yaygınlaştırmakla işlevli eleştirmenler ancak bu kadar eleştirilebilir. Bitmiyor. Alaattin Bilgi eleştirisini sürdürüyor. Sorunu bir "Ali Veli sorunu" derekesinde çözümlüyor. Bilgi, yanlış bilgiler veriyor. Adam Yayınları'nın yöneticilerinden birini, Memet Fuat'ı "Adam Yayınları'nın sahibi" olarak yazıyor. Bilgi, "Bence bu olgunun doğru açıklaması şöyle olabilir" diyor ve yanlış açıklamalar yapıyor. "Zeki eleştirmen" kategorisi yaratıyor ve Fethi Naci'yi "en zeki eleştirmen" ilan ediyor vs... Böyle bir eleştiri, böyle bir bakış açısıyla sürdürülen tartışma skolastik bir tartışmadır. Bu tar

(4) Alaattin Bilgi, Evrensel Kültür, Nisan 1993.

tışmayla gerçekliğin doğru çözümlemesi, gerçekliğin doğru yönde değiştirilmesi mümkün değil. Böyle bir tartışmada taraf olmaktan daha işlevsiz bir tutum düşünemiyorum. Biz, bu türden tartışmalara düşürülemedik. Düşmeyeceğiz. Skolastik tartışmalar arasında sistemin sanat alanındaki üretiminin geliştirilmesine ve kitlelere kakılmasına göz yummak istemiyoruz çünkü.

Bülbül sesli eleştiri

Orson Welles için skolastik bir açıklama uyduruyorum. Bir yandan da gülüyorum. "Orson Welles çok zeki olduğu için çekemediler"... "Değil, Welles, Los Angeleslı olmadığı için istemediler onu. Taşralıydı, bu yüzden Hollywood patronları film çekmesini önlediler"... Doğru yöntem öylesine yalın ki oysa. Marx olgularda kalan açıklamalar için teorik kapitalistleri, iktisatçıları örnekliyor. "İktisatçılar, burjuva üretim ilişkilerini, işbölümünü, krediyi, parayı vb. sabit, değişmez, ölümsüz kategoriler olarak ifade ediyorlar. (...) İktisatçılar üretimin yukarda sözü edilen ilişkiler içinde nasıl yapıldığını açıklarlar, ama bizzat bu ilişkilerin nasıl üretildiklerini, yani olguları doğuran tarihsel hareketi açıklamazlar."[5] Burjuva estetikçisinin de açıklamadan uzak tuttuğu, bu estetiği belirleyen tarihi toplumsal hareket, ilişkilerdir. Star sistemi, kapitalist toplumda sanatın hangi ilişkiler içinde yürüdüğünü kavramlaştırır.

Marx'tan bu sözleri okuyunca, merakla Felsefenin Sefaleti'nin çevirmenine baktım, çevirmen Alaatin Bilgi mi diye. Değilmiş. Bildiğim kadarıyla Bilgi, Marx çevirmenidir.

Star sistemi kurumlaştığında Mc Charty'nin işlevini Hollywood eleştirmeni üstleniyor. Orson Welles'in filmini ya görmezden geliyor ya da kıyasıya eleştiriyor. Repertuar kavramlarla. Holly-

(5) Marx, Felsefenin Sefaleti, s. 113, Ankara 1979.

woodçu sinema eleştirmeninin nitelikleri üzerine daha önce ya zıldı[*]. Şu örnekle biraz daha geliştirmek mümkün. Hollywood çu sinema eleştirmeninin en temel işlevlerinden biri, gerçekçi eleştiriyi, sistem dışı bir eleştiriyi önlemek. Cumhuriyet'te yazan Sungu Çapan bunu bir sorunun arkasına sığınarak şöyle yapıyor, İstanbul Film Festivali'ni eleştirilmez yapmak için bir söyleşide soruyor: "Festival filmlerinin öngördüğü 'mozaik sinema kültürü'nün pek tutmadığı, festivalin 15 günlük bir sinema etkinliğinden öteye pek geçemediği yolunda, bazı çatlak sesli eleştiriler var, genç 'muhalif kesimden'. Bu konuda sizin görüşleriniz nedir?"[6] Karşı eleştiri "çatlak sesli" ilan ediliyor. Sistemin "bülbül sesli" eleştirmeni, Hollywoodçu eleştirmen, toplumu eleştirisiz bir gül bahçesine çevirme işini üstleniyor. Eleştiri "çatlak sesli" ilan edilirken kısırlık da görülüyor. 12 Eylül repertuarından alınan bir kavramla, "çatlak sesli", hem edebiyat yapıyorlar hem de eleştiri. Edebiyatlaşmayı Tomris Uyar'ın neofaşist yazısında göstermiştim[**]. Sungu Çapan ise bu repertuarı işte böyle "eleştiri"leştiriyor.

Doğrulanma

Skolastik tartışmaya düşmeden, gerçekliği sorgulamaya, kavramlaştırmaya, dönüştürmeye çalışıyoruz. Doğrulama skolastikçi başka bir eleştirmenden geliyor. Öbür bölümleri bir yana, tartışmadaki tutumumuzu somutlayan yanıyla değinmek istiyorum. Eşik dergisinin Mart Nisan sayısında Işık Nardalı İnsancılı eleştiriyor. Şöyle: "İnsancıl dil sorunlarının, felsefi sorunların tartışıldığı dergi olma özelliğini bu yıl da korudu. Yalnız Bir Sa

(*) Bu eleştiriler elinizdeki kitabın Sinemanın Işığında Silhouette bölümünde yer alıyor.

(**) Bu inceleme, B. Sadık Albayrak, Gül Olan Toprak, s. 121-130, İstanbul 1997, içinde yer alıyor.

(6) Sungu Çapan, Cumhuriyet, 27 Nisan 1993.

nat Hareketi Düşüncesi metni, Edebiyatçılar Derneği tartışmalarına pek girmedi. Bunun yanı sıra şairin toplumsal mücadelesini baltalamaya yönelik Kız Kulesi Şiir Cumhuriyeti tartışmaları nedense pek taraf bulmadı İnsancıl'da."[7] Bu eleştiriyle tam da bizi doğruladığını görmüyor Işık Nardalı. Tartışma ve gündemi skolastik bir yöntemle belirleyenler için doğru bir eleştiri. Oysa bu tartışmaların ve gündemin, geliştirici olmayan, eleştirinin önünü tıkayan, bir yere götürmeyen, skolastik bir kısırdöngüden başka bir şey olmadığını Eşik dergisinin geçen sayısı bile gösteriyor.

Biz, "Bir Sanat Hareketi Düşüncesi"nin neresini tartışacağız? Tartışmayı, düşünmeyi doğrulayıcı olarak gerçekliği, hareketi alanlar, "Hareketi Düşüncesi"ni niye tartışsınlar? İnsancıl bir sanat hareketidir ve bu hareketin gündeme getirdiği sorunları tartışır. Hareketi daha ileriye götürmek için yapılır bu tartışma. "Hareketi Düşüncesi"ni ise meyhanelerde oturanlara, taşra dükkanlarında ve reklam şirketlerinde sanat konuşanlara, skolastik gündeme aldanıp bir kıyısından tartışmaya sürüklenenlere bırakıyoruz. Bıraktık. Bu, son derece bilinçli bir seçimdi. Gerçekçi yöntemimiz bunu gerektirirdi. Yapıldı. Öbür konular da öyle. Birilerinin tartışma için çıkardığı skolastik tartışmalarla duraklamak bizim işimiz değil. Biz, sistemin sanatını, dilini çözümlemek, eleştirmek, insani bir sanatın yolunu açmak için çalışıyoruz. Yolumuz zor, tuzaklarla dolu. Skolastik tartışmalara çekilmek bu tuzaklardan biri. Işık Nardalı, bu tuzağa düşmediğimizi söylüyor. Bunun için eleştiriyor bizi.

Bu yazı mutlulukla bitiyor. Yeni bir yolu ararken yürüyüşünün doğrulayıcısı bir gerçeklikle karşılaşan birinin mutluluğu. Bize bu yolda insani mutluluğu öğretecek sanat eserlerinin, bu sanat eserleriyle gelişmiş, güzelleşmiş insan arayışının mutluluğu...

Skolastik tartışmadan çıkışın mutluluğu....

(7) Işık Nardalı. Eşik, Mart Nisan 1993, Kayseri.

Betondaki Gül Bahçesi ya da Simyacı

Bir sabah, Dikilitaş'ın önünde ellerinde küreklerle çevredeki toprakları temizleyen işçiler dikkatimi çekti. Betonun üzerindeki topraklar temizleniyor, bir kenara yığılıyordu. Biraz sonra kalan toprakları da yıkayacaklar, Dikilitaş'ın çevresindeki beton eski haliyle ortaya çıkacaktı. Toprağın betonun üzerinde ne işi vardı?

Birkaç gün önce buraya bir sahne kurulmuştu. Folklor festivali düzenleyen belediye, sahnenin önünü bir gül bahçesine çevirmişti. Festival bitmişti. Şimdi sahne sökülüyor, gül bahçesinin gizemi, işçilerin küreklerinin altından beton katılığıyla beliriyordu. Sahnenin aksesuarı güller ise yakınlardaki çöp bidonlarından birine çoktan tıkıştırılmışlardı bile. Her şey kısa bir gösterinin hizmetindeydi. Yaşam ve yaşamı daha da güçlendirecek, zenginleştirecek emek anlık bir göz boyamanın aracı kılınmıştı.

Kentin ortasında, betonun üzerinde üç günlük gül bahçesini böyle yorumladım.

İlmi simyayla bir paralelliği var mıydı? İmkânsızlıklar üzerinde yürütülen bir gösteri değil de neydi simya? Ortaçağın mutlak bilincinde dondurulmuş din ve öte dünyadaki cennetin, bu dünyadaki vaat edicisi altının peşine düşmenin büyüyle karışık serüveni... Bunun ne denli yanlış olduğunu, gerçekliği büyülü "felsefe taşı"nın dokunuşuyla değiştirme hayallerinin yıkılışında, fizik ve kimyanın bilimsel kuruluşunda anladı insanlık. Bilgisizlik, bilincin mutlak olduğu ilan edilen, dondurulan bilgilerle kuşatılması değilse nedir? Ortaçağın bilgisizliği, dinin mutlak gerçek ilan edilmesine dayanıyordu ve aşılması, bilincin mutlaklaştırılan sınırlarının gerçekliğin dönüştürücü darbeleriyle yıkılmasıyla mümkün oldu. Bugün de bir başka ortaçağı yaşadığımızdan söz ediliyor. Bu ortaçağı, egemeninin nitelemesiyle, tekellerin ortaçağı diye tanımlamak mümkün. Bu ortaçağın mutlak bilincinin sınırlarını, kapitalizmin bugünkü sömürücü gerçekliğinin ideolojik ihtiyaçları çiziyor. Bir "serbest piyasa" Tanrısı, "demokrasi" kilisesi ve "komünizm" şeytanı dondurulan bilincin içeriğini belirliyor. Tekellerin ortaçağında büyü ve simya da eksik kalmıyor. Yalnız önemli bir fark var: Ortaçağda simya hayati bir uğraştır. Bilimin doğuşunda, ürettiği bir yığın safsata yanında olumlu etkisi de olmuştur, bugünün simyası ise hiçbir olumluluk içermiyor; o artık edebiyattır ve bilincin dondurulması işlevini estetik cephesinde üstleniyor.

Türkiye'de yayıncılıkla ilgili kuruluşlar son altı ayda en çok satan kitabın adını şöyle veriyor: Simyacı. Edebiyatlaşan simya için örnek olabilecek bir kitap. Alıcısının çokluğu nasıl yorumlanabilir?

Yazarı Brezilyalı şarkı sözü yazarı Paulo Coelho. Kitabın arkasındaki tanıtıma göre, 1988 yılında yayımlanmasından bugüne

dünyada bir "fenomen" olarak değerlendirilmesine yol açan bir ilgi bulmuş. Bu "fenomene" eğilmenin, tekellerin ortaçağının edebi bilinci için ipuçları yakalamakta yararı olabilir.

Kitap, yayıncısınca roman olarak tanımlanmış, ancak kurgusu, karakterlerinin seçilişi, anlatım biçimine göre tanımlanırsa Simyacı'ya masal demek gerekiyor; İspanyalı bir çobanın, rüyasında gördüğü bir hazineyi bulmak için giriştiği yolculukta başından geçenleri anlatıyor. Kitabın yazarı bu masala, dini öğelerle ve simya üzerine verdiği derslerle "gizemli" ve o ölçüde de "derin" bir hava katıyor. Bu gizemin ve derinliğin, kesinlikle, bir bilgisizliğe yaslandığını vurgulamalıyım. Nasıl bilgisizlik olmasın, Tanrı, ruh benzeri metafizik safsataları bu kitapta doğruluğu savunulan temel öğeler olarak görüyoruz. Kitabın düzenlenişi, bu öğelerin propagandasını yapacak biçimde kurgulanmış.

Bunu herhangi bir aktarmayla da destekleyebilirim. Yazar iki insanın aşkını şöyle temellendiriyor: "Ve bu iki insan karşılaşınca ve gözleri buluşunca, bütün geçmiş ve bütün gelecek artık bütün önemini yitirir, yalnızca o an, ve gök kubbe altında her şeyin aynı El tarafından yazıldığı gerçekliği vardır, bu inanılmaz gerçek vardır. Aşk'ı yaratan ve çalışan, dinlenen ve güneş ışığı altında hazineler arayan her kimse için sevilecek birini yaratmış olan El. Çünkü, böyle olmasaydı, insan soyunun hayallerinin hiçbir anlamı olmazdı."[1] İki insanın sevgisinde, yazar, "yalnızca o an"ı ve "yaratıcı El"in gerçekliğini görüyor. Kitap baştan sona dini savların propagandasını içeriyor. Bu son derece açık. Açık olmayan, asıl sorgulanması gereken, bu din ve metafizik propagandasının pazarlamacılarının ve alıcılarının kimliği.

Türkiye'de dini gericilerle aydınlanmacılar arasında gündemi

(1) Simyacı, Paulo Coelho, s. 103, Çeviren: Özdemir İnce, İstanbul 1997
Bundan sonraki aktarmaların sayfa numarası parantez içinde belirtilmiştir

belirleyen bir mücadele yaşanıyor. Ülkenin şeriat tehlikesi yaşadığı üzerinde birleşen bir laik cephe var. Böyle bir ortamda, dinî düşüncelerin propagandasını üstlenen kısır bir masal kitabının çok okunması anlaşılabilir. Ancak son derece şaşırtıcı bir durum var: Kitabın yayıncısı ve çevirmeni Türkiye'de dini gericiliğe karşı tepki gösterenlerden; ilginçtir, Türkiyeli dini gericilerin karşıtları, Brezilya kaynaklı dini gericiliğin propagandasını yaygınlaştırmakta hiçbir sakınca duymuyorlar. Okurları için de aynı değerlendirme yapılabilir mi? Kimler okuyor bu "fenomen kitabı"?

Bu durum, kuşku içinde bırakıyor beni. Kitabın benim göremediğim güzellikleri mi var? Tanrı propagandası güzel, gerçekçi, özgürleştirici değerlerin bir vesilesi mi yalnızca? Kitabın hazine arayıcısı çoban bir yerde telaşlanıyor: "acele etmemeli, sabırsızlık göstermemeliydi. Yoksa Tanrının yoluna dizdiği işaretleri görmeyebilirdi. 'Onları yoluma Tanrı dizdi,' diye düşündü, kendi kendine şaşarak. Şimdiye kadar, işaretleri bu dünyaya ait bir şeyler olarak görmüştü." (s.100) Çobanın gerçeklikten, "dünyaya ilişkin" olguları kavrayan bilinçten Tanrının belirlediği olgulardan ibaret dünya ve hayat anlayışına geçişini Coelho bir "bilinç yükselmesi" olarak sunuyor. Bu saptama, benim kuşkumu boşa çıkarmaya yetiyor. Kitabın bu niteliğiyle ilgili son bir aktarmanın Simyacı'nın dinciliğini netleştireceğini sanıyorum: "Tanrı, herkesin izlemesi gereken yolu yeryüzüne çizmiştir, yazmıştır. Senin yapman gereken, senin için yazdıklarını okumak yalnızca." (s. 41) Hepsi bu. Gerisi, bu türden vaazları araya sıkıştırmak için yazılmış macera yüklü bir masaldan ibaret.

Yazar Tevrat'a ve İncil'e göndermelerde bulunan olaylar sokmuş kitaba. Kitabın çevirmeni, bazı yerlerde, yazarın Tevrat'ın ya da İncil'in hangi sayfasına gönderme yaptığını dipnotlarla belirtiyor. Çevirmenin bu titizliğine şaşmamak elde değil. Din-

ciliğin kaynaklarını araştırıyor ve Coelho'ya katkıda bulunuyor ama Türkiye'de ve dünyada tekellerin ortaçağının, insanları dine, idealizme, bilinemezciliğe sürüklediği koşullarda, bu propagandanın aracı olmaktan hiçbir sıkıntı duymuyor.

Coelho'nun şarkı sözü yazarı kimliği, belki de Simyacı'nın çok satmasının bir anahtarı. Çünkü kitlelerin en çok ilgi gösterdikleri popüler müzik sektörünün deneyimlerini edinmiş biri. Bu deneyimler, bilgisiz insanın duygularını kullanmayı ve yönlendirmeyi öğretmiş olmalı. Simyacı'daki serüven kurgusunu bu sağlıyor. Okuttuğu kitapla, dini vaazı başarıyla alıcısına ulaştırıyor. Kitabın vaazı merakla okutma dışında hiçbir değerinin olduğunu sanmıyorum. Sıradan bir masal kurgusu ve kahramanlar dizisinden "fenomen" çıkartmak da, bu meraklı vaaz niteliğine dayanıyor olmalı.

Simyanın yeniden ilgi görmesi, tekellerin ortaçağında ancak edebiyatla mümkün. Çünkü bu ortaçağın en büyük pratisyen simyacıları artık borsalarda istihdam ediliyorlar. Temel işleri spekülasyonu paraya çevirmek. Edebiyatta ise spekülasyonun simyacı başarısını Coelho somutluyor. Coelho kitabıyla, din karşıtı okurlarını, din vaazı meraklısı insanlara çeviriyor. Dokunduğu her şeyi vahiy düşkünlerine ve paraya çeviriyor. Para yayıncıya, din karanlığı okura düşüyor.

Doğrusu, her şey bu kadar açık olmamalı diye düşünüyorum. Dinci bir "fenomen", din üzerine bir mücadele yürütüldüğü izlenimi veren bir ülkede, dinciler dışında kimseyi etkileyememeli. Ama Simyacı'nın okurları içinde dincilerin pek az olduğunu sanıyorum. Betonda gül bahçesi yeşerterek birkaç günlüğüne göz boyayanların yaptığına çok benziyor. Masal ve serüven kurgusuyla, bilgisizlik toplumunda birkaç günlüğüne "fenomen" olabiliyorlar. Bizlere, şaşmak ve fenomenin arkasını görmek düşüyor.

Simyacı ile ilgili olarak Türkiyeli sahte aydınlanmacıların maskesini düşüren bir durum daha var. Benim tahminlerime göre, Hollywood mutlaka bu kitabı film yapacak. Çünkü zaten Hollywood filmlerinden alınma motiflerle yüklü bir kitap bu. Belki de Hollywood'un bu kadar gecikmesi bu tekrarlardan dolayıdır. Ancak Türkiyeli ithal din meraklıları ve idealizm hayranları bu konuda bir adım öndeler. Hollywood'un yapamadığını yaptılar ve Simyacı'dan tiyatro oyunu çıkardılar. Genco Erkal'ın başrolünü oynadığı bu oyunu görme fırsatı bulamadım. Doğrusu, böyle bir Tevrat, İncil ve simya vaazının nasıl tiyatro olduğunu çok merak ediyorum.

Betondan gül bahçesi, din simyasından edebiyat ve ticaret ancak bu kadar olur...

Tekelci Sistemin Sanatçısı

Geçenlerde Montrealli İsa adında bir film izledim. Filmin sonunda, İsa'nın hayatını kilisenin resmi bakışının dışına çıkarak oyun yapmaya çalışan aktör ölüyor. Aktör, kapitalist sistemin metalaştırıcı ilişkilerinin insanlarda yarattığı ruhsal yoksullaşmayı reddetmek istiyor. Tiyatro sanatının reklamcıların elinde metalaştırılmasına karşı çıkıyor. İnsanlara yaşadıklarından daha anlamlı bir hayatın kurulması gerektiğini anlatmaya çalışıyor. Ancak bu anlamlı hayatın temel değerlerini, İsa'nın seçilmesinden de anlaşılacağı gibi, dinsel değerler oluşturuyor. Kapitalizmin yarattığı yabancılaşmaya çözüm olarak başka bir yabancılaşma, din çıkarılıyor.

Filmi yapanların bunun çözümsüz bir öneri olduğunu bildikleri anlaşılıyor. Çünkü filmin sonunda ölen aktör, metalaşma karşısında yenilgiyi simgeliyor. Filmi yapanlar bu ölümden bir avuntu çıkarmak istiyorlar. Bu avuntuyla, İsa'nın "ölüleri dirilt-

me" mucizesini, olabilirlikler içinde, aktöre de yüklemiş oluyorlar. Ancak, benim asıl tartışmak istediğim, bireyin başarısını eksen alan tekelci sinemanın artık bireyin parçalarına da razı olacak bir noktaya gerileyişi, bu gerileyişten çıkan çözüm önerisi.

Montrealli İsa'nın avuntusu şöyle. Aktör ölünce, doktorlar organlarının başka hastalara nakledilmesini istiyorlar. Kalbi bir kalp hastasına nakledililiyor, gözleri ise görmeyen bir kadına. Filmin son sahnelerinde aktörün kalbi ve gözleriyle iyileşen hastaların mutluluğu vurgulanıyor. Böylelikle aktörümüz, İsa'nın mucizesini tıp aracılığıyla gerçekleştirirken, iyileşen insanlarda yaşamaya devam ediyor. Aktörümüz, insanlara kazandırmak istediği anlamı, parçalara ayrılması pahasına duyurabilmiştir. O da, birkaç kişiye. Yapımcılar, bir yandan yabancılaşmaya karşı dinsel yabancılaşmayı çözüm olarak sunarlarken, mücadele edenin kırıntılarının yaşamasından da umut çıkarmaya çalışıyorlar. Kırıntılı umut filmin son sahnesiyle bağlanıyor. Aktörün arkadaşları onun adına bir tiyatro topluluğu kuruyorlar. Adı yaşatılacak. Dahası reklam filmlerinde oynamayacaklar artık. Film, bir sistemin temel ilişkilerinin yarattığı çelişkiyi bir tiyatro grubunun ideal programıyla aşmış oluyor. Çelişkinin neden olduğu sorunlar, filmin çizdiği zaman ve mekân çerçevesinde çözüme kavuşturuluyor. Aktörün parçaları hayat saçıyor... Arkadaşları bir daha asla reklamcıların aleti olmayacakları bir toplulukla onun yolunda yürümeye karar veriyorlar. Film ele aldığı çelişkilerin çözümüyle kapanıyor.

Kırıntıları çözüm haline getiren Montrealli İsa'nın tekelci sistemin sanatçısının anlaşılması için ipuçları içerdiğini düşünüyorum. Kırıntıların güzelleştirilmesi, bugünün tekelci ideologlarının temel yöntemlerinden biri.

Mücadele eden bireyin yerine, onun ölüsünün, kalbinin, gözlerinin geçirilmesi, son derece geri bir noktayı gösteriyor.

Bu ölünün anlamı, yaşarken karşı çıktığını sandığı metalaşma sürecinden hiç de kopuk değil. Son derece yararlı bir biçimde kullanılıyor. Metalaşmanın temel mantığı kârlılık, ölünün organlarının kullanılmasında da kendini gösteriyor. Daha önemlisi, sanatçı bu imajla, toplumsal iddiasını terk ediyor. Yalnızca birkaç kişi üzerinde vücudunun parçalarıyla etkili olan bir sanatçı... Film, bu sonla aktörün ölümünün toplumsal anlamını ortadan kaldırıyor. Başkaldırıyı vaazla noktalıyor. Bu ölü ne söylüyor? "Bir yanağınız tokatlanırsa öbürünü çevirin." Her şeyi metalaştırıcı sistem sürerken aktörün gözleriyle bakan kadın da, onun kalbiyle yaşayan adam da, bu ilişkilerin anlamsızlığında yok olup gidecekler. Binlerce reklam filminde tiyatronun, resmin, şiirin, sinemanın, müziğin, insanın yaratıcı gücünün yağmalanması sürdürülecek.

Kırıntı çözümler varolana teslim olmayı anlatıyor. Bir başka filmin ölüsü ise, kırıntı değil, devrim önerisinin çığlığı anlamına geliyor.

Potemkin'in ölüsü

Potemkin Zırhlısı filminin ölüsü Vakulinçuk, İsevi mucizeler göstermez. Binlerce insanın birleşmesinde ve Rus çarlığına karşı ayaklanmasında kıvılcım olur. Filmin bölüm başlıklarından biri de zaten "Bir Ölünün Anlattıkları"dır. Vakulinçuk'un ölüsünün söyleyecek şeylerinin olması, onun eyleminin toplumsal niteliğinden kaynaklanır. Potemkin Zırhlısı, mücadele edeni parçalara ayırarak kırıntılardan çözüm çıkarmaz, tam tersine, insanları bir araya getirerek ortak eyleme sokar. Tarihi ve toplumsal çelişkilerin çözüm yolunun devrimden geçtiğinin bilincindedir. Birkaç kişiye değil, binlerce kişiye yeni bir hayat verir.

Potemkin Zırhlısı, çözüm önerisine uygun bir biçimde sona erer. Çelişkilerin çözümlenmediği, gösterilenin tarihi toplumsal

sürecin bir parçası olduğu özenle vurgulanır. Potemkin, Çarlık filosunun arasından alkışlarla kayıp giderken, başarısının yalnızca uzun bir savaşın kısmi bir zaferi olduğunu anlarız. Odesa merdivenlerinde katledilen halkın durumu da aynı yöntemle yansıtılmıştır. İsa'nın tiyatrocularının yaptığı gibi, hayali bir çözüm bulunmaz. Uzun ve acılı bir savaşın etkileyici bir sahnesi sergilenir. Sıradan bir sahnesi değil, toplumsal bilinçte sıçrama yaratan bir anı...

Potemkin'in yönetmeni Eisenstein şöyle der: "Bize verilen bir şey daha vardır: İnsanlık tarihinin büyük dönemeçlerine topluca katılmak ve bu dönemeçleri yürekten duymak. Tarihin bir anını yeniden duymak coşturuculuğun doruğudur ve bu süreçle birleşme duygusudur. Tarihle birlikte yürüme duygusu. Tarihe topluca katılma duygusu. Yaşamın coşturuculuğu da budur."[1] Potemkin'in yönetmeni insanların toplumsal eylemini, devrimi coşturuculuğun doruğu olarak görür. Hollywood sinemacılarını en çok coşturan şey ise İsa'nın vaazlarıdır. Biri, birleşerek ayaklanan insanların coşkulu eylemini sinemalaştırırken, öbürü insan tekini bile parçalar, insanın parçalanmasını estetize eder.

Nâzım Hikmet'in ölümü

İnsanlık tarihinin büyük dönemeçlerinden birinin şairi Nâzım Hikmet geleceğin türkülerini dinletir bize. İsevi vaazlar değil, Potemkin'in yönetmeni gibi, tarihle birlikte yürüme duygusunun coşkusunu şiirleştirir. Nâzım Hikmet'in ölümü de bir yürüyüş çağrısıdır. Kurtuluş'u ölürken de anımsatır.

Traktörlerle türküler geçsin altbaşından mezarlığın.
Seher aydınlığında taze insan, yanık benzin kokusu,
tarlalar ortamalı, kanallarda su,

(1) Sergey N. Eisenstein, Film Biçimi, s. 233. Çeviren: Nijat Özön, İstanbul 1985.

ne kuraklık ne jandarma korkusu...
Biz bunu elbette işitecek değiliz,
toprağın altında yatar upuzun
çürür kuru dallar gibi ölüler
toprağın altında sağır, kör, dilsiz.
Ama bu türküleri söylemişim ben
daha onlar düzülmeden
duymuşum yanık benzin kokusunu
traktörlerin resmi bile çizilmeden.

Gelecek toplumun sanatçısının ölümü, geleceğin toplumu yolunda ölen devrimciye benzer. Vakulinçuk ile Nâzım Hikmet, insanları birleştirerek tarihi topluca yapmaya çağırırlar. Bu insanların öldükten sonra da yaşamaya devam etmeleri, insanı yoksullaştıran eşitsizlikçi sisteme ödünsüz başkaldırılarından kaynaklanır.

Nâzım Hikmet'in ölüsünün bu kadar önemli olmasının nedeni de budur. Ödünsüzlüğü yok etmek için tekil çözümler bulunmalıdır. Sistem, sanatçısı eliyle, Montrealli İsa benzeri kırıntı talepleri idealleştirirken, Nâzım Hikmet benzeri sanatçıları da sindirmeye, asimile etmeye çalışır. Kurtuluş'tan hiç bahsetmeyenlerin onun mezarını Türkiye'ye getirmek için verdikleri mücadele bunun bir parçasıdır. Nâzım Hikmet'in adını 24 saat dillerinden düşürmeyenlerin, Nâzım Hikmet'in sansür edilmesine seyirci kalmaları başka nasıl açıklanabilir? Nâzım Hikmet'in kalbi, gözleri, kulakları parça parça edilirken, tekelci yayınevi türkülerinin üzerini çizerek yayımlarken bu çevrelerden hiçbir tepki yükselmedi. Tekelci sistemin sanatçısının, bu tepkisizliği, Nâzım Hikmet sevgisiyle bağdaştırabilen bir tip olduğunu görmek gerekiyor. Tekelci sistemin sanatçısı, her şeyden önce ilkesizlik anlamına geliyor. Belki bunu şöyle düzeltmek gerekiyor, tekellerin çıkarlarını savunan ideoloji hariç, her şeyde ilkesizlik.

Şöyle somutlamak istiyorum. Nâzım Hikmet'in bütün eserlerini yayımlama tekelini elinde bulunduran Adam Yayınları şirketinin şiirleri sansürleyerek yayımladığını haber yaparken, şirketin yetkililerinden biriyle görüşmek istedim. Şirketin editörlerinden Turgay Fişekçi'yi aradım. Bir şairdi. Şiirlerin sansürlenerek yayımlanmasına en sert tepki göstermesi gerekenlerden biriydi. Telefon görüşmesi, tepkinin sansüre değil, bunu ortaya çıkaranlara yönelik olduğunu düşündürtüyordu.

Turgay Fişekçi hizmetinde bulunduğu yayın tekelinin sansürüne son derece saygılıydı. Bana, bu sansürün "yargı kararları" nedeniyle yapıldığını anlattı. Eğer "yargı kararları" varsa, bu kararları aşmak için mücadele etmek gerekmez miydi? Turgay Fişekçi'nin buna cevabı ilkesizliğin sorusu oldu: "Toplatılsa daha mı iyiydi?"[2] Onlarca yazar fikirlerini açıklama özgürlüğünü savunmak için hapse girmeyi göze alırken, tekelci sistemin sanatçısı, bu ülkenin emekçi sınıflarının şairinin şiirlerini tahrif ederek yayımlamayı olağan buluyordu. Şirketine bağlılığı "sanatsal özgürlüğe" bağlılığından önce geliyordu.

"Sanatsal özgürlük", şirket çıkarları söz konusu olmadığında, tekelcilerin sanatçısının çok sevdiği bir kavram. Geçen yılın "heykel tartışmasını" anımsayın. Gerici belediyenin parktan attığı döküntü heykel için ne hararetli tepkiler gösterildi. Adam Yayınları'nın, Nâzım Hikmet'in şiirlerini "Lenin"den, "orak çekiç"ten, "kızıl bayrak"tan arındırarak yayımlamasına ise bizim cephe dışında kimse tepki göstermedi. Nâzım Hikmet okuru da sustu. Adam tekelinin sansürlü ciltleri satılmaya devam etti. İnsanın kapitalist bağımlılıklardan özgürleşmesinin şiirlerini yazan Nâzım Hikmet'in metalaştırılması sürdürüldü. Tekelci yayınevi-

(2) Bu haber Newroz gazetesinin 20-26 Ağustos 1994 tarihli sayısında çıktı. B. Sadık Albayrak, Gül Olan Toprak, İstanbul 1997, kitabında yayımlandı; s. 51-57.

nin memuru, sansürü haklı göstermeye çalışan Turgay Fişekçi, tekellerin güdümündeki sanatçının tipik tavrını sergiledi. Montrealli İsa'nın parçalanmış bedeni, tekellerin sanatçısının parçalanmış bilincini simgeliyordu. Parçalanmış bilinçle, ilkesizlik yadırgatıcı gelmiyordu.

Tersine, Nâzım Hikmet'in sansürlendiğini başkalarına duyurmak için çaba göstermek, haber yapmak yadırganıyordu. Turgay Fişekçi, tekellerin memuru olduktan sonra bizim için "yitik bahar" olan şair, görevini sonuna kadar yerine getirmek için ders vermeyi ihmal etmiyordu: "İyi araştırma yapmadan böyle bir şey hazırlamaya hakkınız yok." Sansürü ortaya çıkaran haberi hazırlamaya hakkım olmadığını söylüyordu.

Nâzım Hikmet'in devletin ders kitaplarına girmesi için imza kampanyaları açanlar, Nâzım Hikmet'in kendi kitaplarına giremediğini öğrenince ne yaptılar? Yalnızca sustular. Suskunluklarını örtmek için yeni imza kampanyaları açtılar: "Nâzım Hikmet'in ölüsünü isteriz." Nâzım Hikmet'i sansürleyen tekellerin bir de cenaze törenine ihtiyaçları vardı.

Nâzım Hikmet adına kurulan vakfın başkanı konuyu yönetim kurulunda gündeme getireceğini söyledi. Vakfın bu konuyu gündemine aldığına ilişkin bir habere rastlamadım. Vakıf, gündemine, Nâzım Hikmet'in tekellere entegrasyonunu almayı sürdürdü. 2000 Haziranı'nda Türkiyeli ve Rusyalı patronların sponsorluğunda Nâzım Hikmet'in mezarına anma gezisi düzenlemesi bu çabanın en son örneği oldu.

Kapitalist sistemin özgürlükçü sanatçıları, "sansür"ü olağanlaştıran tekellerin kültür kurumlarında hizmetkârlıklarını daha ileriye götürmek için çırpınıyorlar. Peki, "sansür", özgürlükle nasıl bağdaşıyor? "Ee, olacak o kadar. Sansür özgürlüğün bedeli."

Nâzım Hikmet'in cenaze törenlerinden birinde görev alan

bir şair "özgürlüğün bedelini" şöyle anlatıyor: "Şimdi biz özgürlüğün bedelini ödüyoruz. Bundan önceki dönemde totaliter sistemin sansürüne takılıyorduk, şimdi de ticaretin sansürüne takılıyoruz. Ticari sansür kitap basmadığı için çok güçlü. Rusya'da ticaretin değişimi edebiyata böyle olumsuz bir etki yaptı."[3] Özgürlüğün bedeli sansür! Elbette şaşırtıcı olan, kapitalizmin sansürü değil, kapitalizmin sansürünü "özgürlüğün bedeli" olarak tanımlayan bir bilinç. Tekelci sistemin sanatçısının bu inanılmaz bilinci. Bilinçdışı bilinci...

Yaşarken ölüler

Tekelci sistemin sanatçısının portresi netleşmeye başlıyor. Parçalanmış bir bilinci var. İlkesiz. İlkesizliği hizmetinde olduğu sermayeye çok uygun düşüyor. Sansürü "demokrasinin bedeli" olarak değerlendirebilecek ölçüde gerilemiş bir bilinç taşıyor. Sistemin verdiklerine rıza gösteriyor. Kırıntıları ödül kabul ediyor. Montrealli İsa benzeri, temel çelişkileri görmezden gelerek, tekil çözümlerle avunuyor. Nâzım Hikmet vasiyetinde Kurtuluş'tan söz ediyor, Tekellerin sömürüsünden kurtuluş. İnsanın özgürlüğünü ortadan kaldıran bütün ilişkilerden kurtuluş. İnsanları toplumsal dönüşüm için birleştirmeye çalışan bir şiir yaratıyor. Kurtuluş şiirini yazan şair adına konan ödülün seçici kurul üyesi Andrey Voznesenski, reel sosyalizmin yıkıldığı koşullarda "özgürlüğün bedelini" nasıl ödediğini yazmayı sürdürüyor: "Benim için bir sorun yok, ben yaşarım, kitaplarım satar ama genç şairler için çok kötü bir şey bu. Çünkü onlar doğamıyorlar, adları bilinmiyor ve kitapları satılmıyor. Bu yüzden ben onlara çok yardımda bulunuyorum. Gerçek şairler yazmaya devam edecekler."[4] Rus şiiri ölmüyor, ama Rus şairi ölüyor. "Özgürlü-

(3) Andrey Voznesenski, Cumhuriyet, 20 Aralık 1994.

(4) A. Voznesenki, agy.

gün bedeli", nelere mal oluyor ortada. Sistemin koşullarına teslim olmuş şair, kırıntılardan avuntu çıkartıyor. Kurtuluş'un şairi adına düzenlenen vakıf ödülünde seçici kurul üyesi bunları anlatıyor. Söylediklerinde hiçbir başkaldırı belirtisi yok.

"Özgürlüğün bedeli" teorisi, tekelci sistemin sanatçısı için son derece kurtarıcı bu kavram çeşitlendirmeye oldukça elverişli. Sözgelimi, kapitalist Rusya'nın tanklarının ve askerlerinin ateşi altında katledilen Rusya Parlamentosu'nun sosyalist milletvekilleri "özgürlüğün bedeli"ni ödediklerini düşünerek kendilerini avutabilirlerdi. İstanbul Laleli'de bedenini satışa çıkartan Rusyalı kadın, belki de, "özgürlüğün bedeli"ni ödemiyor, nimetlerinden yararlanıyordur...

Tekellerin şairi ise, bedel ödemenin sorunlarını aşmak için kendini ve okurunu aldatıyor.

Tekellerin sanatçısının çizilmesi, tekellerle sanatçısı arasındaki ilişkinin anlaşılmasını gerektiriyor. Bu ilişkinin anlaşılmasında, tekellerin devletin uzantıları haline geldiğini görmek önemli. Kültür alanı bunun daha açık görülmesini sağlıyor. Tekellerin bir organizasyonu olan İstanbul Sinema Festivali'nin altında devletin Kültür Bakanlığı'nın da imzası bulunuyor. Kültür Bakanlığı'nın organizasyonda belirleyici hiçbir rolü olmadığı halde, tekellerin programını kendi programı bildiği görülüyor.

Tekellerin belirleyiciliği, her alanda sansür anlamına geliyor. Devlet sansürünün sinema alanında gevşemesi, tekellerin egemenliğinin sağladığı sansürün, bu mekanizmaya ihtiyacı ortadan kaldırmasıyla açıklanabilir. Sansüre takılacak film daha baştan, doğmadan engellenmiş oluyor çünkü. Çünkü tekellerin hizmetlisi haline gelen sanatçının çizginin dışına taşan bir sanatsal yaratıma girişecek hali kalmıyor. O, artık kırıntıdır. Yaşarken ölüdür. Sansürü "özgürlüğün bedeli" bilir.

Tekellerin sanatçıyla ilişkisinde "sansür", istisnai olarak "gö-

rünür" biçimiyle ortaya çıkıyor.

Nazilerin kültürel deneyimleri tekellerce çok iyi özümsendi. "Devletin ele geçirilmesi, eskisinden farklı bir ideolojik savaşı gerektiriyordu; artık söz konusu olan rekabet değil, bağımlı kılmaktı" [5] Tekellerin sanatçılara karşı geliştirdikleri temel ilişki biçimi bu oldu. "Rekabet değil, bağımlı kılmak". Bu strateji muhalif sanatçıyı kısa sürede "yitik muhalif" haline getirebiliyordu. Yitik, kırıntı bilinçle, sansür, "özgürlüğün bedeli" ilan ettirilebiliyordu. "Ne yani, sansürlemeyelim de toplatılsın mı?" Tekellerin satışa ihtiyaca vardı.

Tekellerin sanatçısını incelerken Nazilerin anılması bir rastlantı değil. Naziler insan yakmadan önce kitap yakıcılığıyla tarihe geçtiler. Nazi deneyimini özümseyen Türkiye'deki tekeller ise, yakma yerine Seka'ya gönderip hamur yapmayı tercih ediyorlar. Ne de olsa daha kârlı, yeniden kullanılabilir.

Tekellerin kitap yok ediciliğini kitabın yazarı şu başlıkla açıklıyor: "Sivil Yayıncılık ve Üniforma Kültürü". Harf Yayınevi Şavkar Altınel'in çevirdiği bir şiir kitabını önce basıyor ve sonra toplatarak Seka'ya gönderiyor. Olayı yazarın ağzından aktarmakta yarar var. Altınel şöyle başlıyor: "Geçenlerde ülkemizde toplatılan kitaplara bir yenisi eklendi. Ne 'Kürt sorunu'nu ele alan, ne de 'Resmi ideoloji'yi eleştirmeye soyunan bu kitap, yayıncısı tarafından toplattırılan 'Kuzey'de Bir Adadan: Ortaçağ'dan Yirminci Yüzyıla Yirmi İngiliz şairinden Yirmi Şiir' adlı derlememdir."[6] Kitabın adıyla ilgili bir düzeltme yapmak gerekiyor. Aslında bu adla basılmış bir kitap yok. Bu, çevirmeninin kitaba koyduğu ad. Yayınevi yazara hiçbir açıklama yapmadan bu adı sansürlüyor. Kitabın adını "Yirmi İngiliz Şairinden Yirmi

(5) Lionel Richard, Nazizm ve Kültür, s. 93. Çev: Nesrin Güner, Ankara, 1985.

(6) Şavkar Altınel, Gösteri, Eylül 1994.

Şiir" haline getiriyor. Sorun da buradan çıkıyor. Gevşemeden bir sansüre ve kitaptaki anlamsız değişikliklere itiraz eden bir yazı yazma gafletinde bulunuyor. Tekellere bağımlı bir sanatçı olduğu için, tekellerin sansürünü bilmiyor. Bunun "özgürlüğün bedeli" olduğunu öğrenmesi gerek. Harf Yayınevi, yazısı üzerine Altınel'e şu faksı çekiyor: "Haklılığınızı görerek, kitabınızı piyasadan toplatarak SEKA'ya göndermiş bulunuyoruz. İlke olarak, hiçbir kitabı iki kez basmadığımız için kitabınızı dilediğiniz yayınevine önerebilirsiniz".[7] En ufak bir itiraz derhal karşılığını alıyor. Ama daha şaşırtıcısı da var. Şavkar Altınel'in kitabını Harf şirketi toplatıyor, ama Yapı Kredi Bankası Yayınevi de devreye giriyor. Faksı aldığı gün bankanın bir mektubu da ulaşıyor Altınel'e. Tekel Türkçesiyle yazılmış bu mektupta, Altınel'in Yapı Kredi şirketinin kasalarında basılmak üzere bekleyen kitaplarını geri çekmesi isteniyor. Altınel, mektubun ve toplatılan kitabın şokuyla, "Böyle bir vuruşta bir dizi kitap devirmeyi beceren meşum yazım (...)" diye sürdürerek ayılmaya çalışıyor. Gerisi, "özgürlüğün bedellerini" keşif yazısı olarak okunabilir. Bir zamanlar, "yazarların 'toplumcu' ve 'bireyci' olmak üzere salt iki çeşit olduğu"ndan dem vurup, bugün "çeşitlerin" arttığını yazıyor. Şavkar Bey, uzaklarda yaşadığı için olmalı, bugün, tekellerin edebiyatının örgütlenme biçiminin ikinci bir edebiyata bile imkân tanımak istemediğini göremiyor. Bırakın "iki çeşit"e izin vermeyi, şiir üzerine eleştirel bir görüşü bile kaldıramıyorlar. Son dönemde yazılan şiirlerin anlamsız olduğunu açıklama gafletinde bulunan Roni Margulies'in "komitacı", "manzumeci", "aptal" olduğunu yazıp duruyorlar, "sivil" ve "çeşit"li dergilerinde. Bay Şavkar Altınel'in yazısı kültür alanını ahtapot gibi saran tekellerin memurlarına yaranmayla bitiyor. En küçük itirazın "kara liste"ye alınmaya yeterli olduğunu anlamış olmalı.

(7) Mehmet Ulusel, agy.

Tekeller sermaye saçarak sanatçıları kendilerine bağlıyorlar. En küçük itirazda dersini veriyorlar. İtirazsız bir sanatçı istiyorlar. İtirazsız olan yaşıyor mu? Tekellerin karanlığını çeşitlenme ve "sivilleşme" sanan gözler görüyor mu? Bay Altınel, kısa süre önce aynı yayın tekelinin bir başka kitabı, Gülsüm Akyüz'ün kitabını toplattırıp Seka'ya gönderdiğini okumadı mı?

Yapı Kredi Bankası Yayınları'nın sansürcülüğü ve Seka sabıkası Pertev Naili Boratav'ın Nasreddin Hoca kitabına yapılanlarla dünya çapında bir olaya dönüştü. Bilim adamının ilklerinden, gericiliğin üniversite operasyonuyla görevinden atılan ve Türkiye'de bilim yapma olanakları elinden alınan Pertev Naili Boratav, halkbilimi araştırmalarını uzun yıllar Fransa'da sürdürdü. Ölümünden kısa süre önce, en önemli çalışmalarından biri olarak gördüğü Nasreddin Hoca kitabını, basılmak üzere Yapı Kredi Bankası Yayınları'na verme yanılgısına düştü. Kitap basıldı. Sağda solda reklamı çıktı, fakat kitapçı raflarına ulaşamadan, yayınevince toplatılarak imha edildi. Kitabın toplatılma gerekçesi, bankanın müdürlerinden birinin bazı Nasreddin Hoca fıkralarını "müstehcen" bulmasıydı. Olayı yaşayanlardan biriyle birkaç yıl sonra tanışma olanağı buldum. Yayınevinin dağıtım müdürü, Nasreddin Hoca kitaplarının telaşla bir arabaya yüklendiğini, geç saatlerde kitapların deposuna kilitleneceği bir banka şubesi aranduğını anlattı. Suçlu kitaplar için, Seka'dan önce bir banka zindanı bulundu. Bu olayda iyi olan tek şey, bu sansürün basına yansıması oldu. Pertev Naili Boratav ve emekçi sınıfın özgürlüğü için mücadele edenler, sermaye sınıfının özünü ortaya koyan bir girişimine daha tanık oldular. Boratav, birkaç ay sonra dünyadan [illegible] belki bu [illegible] aşadıkları ona, son [illegible] lerinde, özgürlükle sermayenin bağdaşmazlığını bir kere daha hatırlattı, gençlik yıllarının olaylarını düşündürdü.

Tekelcilikle özgürlüğün bağdaşmazlığının [illegible]uçları Yapı Kredi Bankası örneğinde o kadar çok ortaya çıktı ki, belki üzerine ki-

tap bile yazılabilir. Aklını tekellere ipotek etmeyen gazeteciler için güzel bir araştırma konusu olabilir.

Ben bunlardan yeni öğrendiğim birine daha değinip geçmek istiyorum. Leyla Erbil, yıllar önce bir öykü kitabı çıkarıyor. Kitabın ikinci baskısı için Yapı Kredi Bankası ile anlaşıyor ve kitabı banka yayınevi yayımlıyor. Bundan sonrasını İnsancıl dergisinde yayımlanan bir incelemeden[8] öğreniyoruz. Leyla Erbil, Adam Yayınları'nın Nâzım Hikmet'e uyguladığı sansürü kendi öykülerine uyguluyor ve öykülerini tekellerin ideolojisinin süzgecinden geçirerek yeniden düzenliyor. Bir zamanlar "yanılarak" öykülerine kahraman yaptığı devrimcileri silikleştiriyor, marjinal tiplere çeviriyor. Sermayenin egemenliği, "özgürlüğün bedelleri"nin ödenmesi, Leyla Erbil örneğinde gönüllü sansürde karşılığını buluyor.

Sansürcülerle işbirliğine girenler bedelini ödemeye hazır olmalıdır. Tıpkı, şeriatçıların imal ettiği bir bombayla ölen Onat Kutlar'ın ödediği bedel gibi, bazen çok acı sonuçlar doğurabiliyor bu ilişki.

Onat Kutlar'ın ölümü

Onat Kutlar, bayrağında Necip Fazıl'ın resmini taşıyan bir dinci örgütün yerleştirdiği bombayla ölüyor. Yapı ve Kredi Bankası Yayınevi Necip Fazıl Kısakürek'in "Seçmeler"ini yayımlıyor.

Tekeller için karanlık konusunda seçme sorunu yok. Tek ata oynamıyorlar. Adalet Ağaoğlu'nun tekerleme romanıyla Necip Fazıl'ın mistik edebiyatını bir arada basıyorlar. "Komitacı" ile "anlamsız" da şiir programında iç içe.

Tekeller bağladıkları sanatçılarla geniş bir konsorsiyum oluşturuyorlar. İhaleyi almışlar. İş, tekelci sistemin ezeli ve ebedi kılınmasının edebiyatını yapmak.

(8) Özgürer Özdemir, Sansür Memurları ve Eski Sevgililer ya da Edebiyatta Sansür ve Otosansür, İnsancıl, Mart 2000.

Sansür, ödül, gözdağı, yoketme, her türlü yöntemden yararlanılıyor.

Onat Kutlar, bayrağında Necip Fazıl Kısakürek'in resmini taşıyan bir dinci örgütün yerleştirdiği bombayla ölüyor. Yapı ve Kredi Bankası konsorsiyumda yelpazeyi geniş tutuyor.

Tekellere koşanların sonu bazen çok acı olabiliyor. Onat Kutlar ölüyor. Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti. son vazifesini yapıyor. Cumhuriyet'e şu ilanı veriyor: "Değerli insan, şair, yazar, kültür adamı Onat Kutlar'ı yitirmiş olmanın telafi edilmez acısı içindeyiz. 1959'da Doğan Kardeş dergisinde başlayan, 1994'ün Aralık ayında Yapı Kredi Yayınları'na teslim ettiği son kitabına kadar süren ilişkimiz boyunca tanıdığımız ince, derin, barışsever kişiliği bize yol göstermeyi sürdürecek. Anısı önünde saygı ile eğiliyoruz. Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.".

Anlaşılıyor. Tekellerin edebiyatı büyük bir "çeşitlilik" demek oluyor. Bombacının ideologu ile kurbanı aynı tekelde bir araya geliyor.

Tekellerin sanatçısı olmanın, acı sonuçları olabiliyor.

Ama "yaşayan ölülerin" konsorsiyumunda bunun farkedileceğini sanmıyorum.

Yıldızlı Gök ve Ahlak Yasası

Eskiden sağcılar Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne, kısaltılmış haliyle Sovyetler Birliği demek yerine Rusya demekte düşmanca bir titizlik gösterirlerdi. "Sovyet", "sosyalist" gibi düzene tehlikeli kavramları ülkenin adı bu olsa bile kullanıp yaygınlaştırmak işlerine gelmezdi. Emperyalizmin içten ve dıştan saldırıları altında Sovyetler Birliği'nin yıkılıp dağıldığı yıllarda, bir ilçede düzenlenen kültür sanat şenliğine katılmıştım. 1993 yılıydı. Şehrin valisi, şenliğin açış konuşmasını yapıyordu, şenliğe katılan konuk ülke sanatçılarını sıralarken, "Sovyetler Birliği..." diye ağzından kaçırdı, bir an durakladı, sonra telaşla Rusya'dan şu şu sanatçılar katılıyor diye düzeltti. Sovyetler Birliği'yken "Rusya", Rusya'yken "Sovyetler Birliği"... Valinin dil sürçmesi sıradan bir rastlantı mıydı? Yıllar sonra, sosyalist sistemin parça parça edildiği ve kapitalist yağma altında allak bullak olan ülkede ortaya çıkan sorunların hâlâ sosyalizmin kusurları hanesine yazıldığını görünce bu dil sürçmesini hatırladım. Rastlantıda sistemli bir politikanın dışavurumu var.

Kursk denizaltısının batması ve kapitalist Rusya'nın kazaya kurban giden askerlere gösterdiği gayri insani tutum, asker yakınlarının tepkisine duyarsız davranması, tekelci medya kanallarında Sovyetler Birliği'nin, sosyalizmin kusurları gibi yansıtıldı. Bu tutum, yıllardan beri sürdürülüyor. Rusya'nın kapitalist sömürü mekanizmaları altında krize giren ekonomisinin faturası da sosyalizme çıkarılmak istendi. Kentlerin meydanlarında dilenmeye mahkum edilen yaşlı insanlar, Türkiye'ye akın eden kişiliği zedelenmiş kadınlar da sosyalizmin ürünü gibi gösterilmek isteniyor. Sosyalizmin çözülüşüyle kışkırtılan milliyetçi savaşlar bile sosyalizmin kusuru olarak gösterilmek isteniyor.

Bunları bir ölçüde anlamak mümkün. Emperyalist kapitalist sistemin, sınıf savaşımında kullandığı ideolojik yanıltma araçlarından başka ne beklenebilir. Ancak, üretilen bu yanılsama, solun bir bölümünü de etkiliyor, en azından düşünme sürecini bozuyor, ufkunu darlaştırıyor.

Bir de bu yalan fırtınasına, reel sosyalizmin eleştirisini yapma, sorgulama bahanesiyle katılanlar ve sistemin hiyerarşisi içinde göze girmeye çalışanlar var. Bunların bir bölümü sanatçılar arasından çıkıyor.

Sosyalistken adı Leningrad olan, kapitalizmle adı tekrar St. Petersburg'a çevrilen kenti ziyaret eden bir şair izlenimlerini şöyle yazıyor: "Günümüzde kent, çökmüş bir sistemin tipik görünümü içinde. O her biri birbirinden güzel yapılar bakımsızlıktan dökülüyor. Çoğunun iç avlusu çöplüğe dönüşmüş, yapıların içinden kokular geliyor. Yapılardaki devlet mülkiyeti -içinde oturanlara satılmaya başlanmışsa da- büyük ölçüde sürüyor. Ev kiraları bizim paramızla üç milyon lira. Yakıtı ve telefonu da bedava.

"Metro gelişkin, bakımlı ve güzel işliyor, ancak tramvaylar hurda durumunda. Çok ucuz olmaları haklı bir neden sayılmaz

(Kıyaslamak için: Petersburg'da 60 bin lira olan kent içi ulaşım, İstanbul'da 300 bin, Almanya'da iki durağa dek 660 bin, sonrası 900 bin, Paris'te 720 bin)"[1] Bu aktardıklarımdan şairin kapitalizmin savunusunu yaptığı tam olarak anlaşılmıyor olabilir, ancak yazı dizisinin bütünü içinde okunduğunda, tarafsız gibi görünen kuru cümlelerin arkasında, sosyalizmin kalmış kırıntılarına suç bulunduğu anlaşıyor: Evler bakımsız, çünkü hâlâ devlet mülkiyetinde, içinde oturanlara satışı tamamlansa bakımsızlık ortadan kalkacak... Turgay Fişekçi, şair duyarlılığının gücüyle olmalı, kapitalizmin yarattığı çirkinliği şöyle anlatıyor: "St. Petersburg'da ani değişimlerin getirdiği bütün yozluklara rastlamak olası. Döviz bürolarını bekleyen asker giyimli güvenlik görevlileri, sokaklardaki çocuk çeteleri, o güzelim yapıların üzerine yapıştırılmış olmadık reklam panoları..." Yozlukları "ani değişimler" getiriyor. Kapitalist sistemin çirkinliği, sosyalizme yabancı reklam panoları, yalnızca ve yalnızca "ani değişimler" sonucu. Yavaş yavaş olsaydı bunlar olmayacaktı.

Turgay Fişekçi, Türkiye temsilciliğini PEN Yazarlar Derneği'nin yürüttüğü, ancak katılımcıların belirlenmesi ve gezinin bağlantılarının yapılması sürecinde yolsuzlukların olduğu "Avrupa Edebiyat Treni"nin gezilerine katıldı. Bu gezi için PEN'in görevlendirdiği Sezer Duru, dernek yönetimine haber vermeden çeşitli bağlantılar kurduğu ve PEN'i devre dışı bıraktığı gerekçesiyle dernek başkanı Alpay Kabacalı'nın eleştirileriyle karşılaştı. Edebiyat etkinliği, rant kavgalarının ortaya döküldüğü bir skandale dönüştü. Turgay Fişekçi, Türkiye için şaşırtıcı olmayan bu skandal gezide uğradığı kentlerle ilgili izlenimlerini yazmış. Cumhuriyet gazetesinde yayımlanan dizi yazıların önemli bölü-

(1) Turgay Fişekçi, Kentler ve Kültürler / St. Petersburg, Cumhuriyet, 21 Ağustos 2000. Bundan sonraki bütün alıntılar, bu dizinin Cumhuriyet gazetesinde değişik günlerde yayımlanan bölümlerinden alındı.

mü reel sosyalizmi yaşamış kentlere ilişkin. Fişekçi'nin kent anlayışı, eski, geleneksel, aristokratik mimari güzeldir mantığı üzerine kurulu. Bu mantığa göre, sosyalistler toplu konut inşa edince kenti bozmuş oluyorlar. Yalnız toplu konut değil, kültür merkezi yapınca da... "Savaştan sonra 'Sovyet halkının Polonya halkına armağanı' olarak Stalin tarafından yaptırılan 'Kültür ve Bilim Sarayı' adlı dev yapı kentin bugün de en büyük ve görkemli yapısı, Moskova'daki anıtsal yapıların bir kopyası. Varşova'nın eski ve yeni mimarisiyle hiçbir ilgisi yok." Bir halkın bir başka halka armağanı "Kültür ve Bilim Sarayı" kentin eski ve yeni mimarisiyle hiçbir ilgisi olmamakla eleştiriliyor. Oysa, şair yüreğinden insan başka duyarlılıklar bekliyor. Sanata, bilime ve bunlarla geliştirilecek insana verilen önemi gösteriyor böyle bir armağan. Gökyüzüne yükselen binada, insanın sömürüden kurtulduğu bir toplumda kazandığı özgürlükle, sanat ve bilimle buluşmasının heyecan verici çizgilerini bulmasını umut ediyor insan. Ancak tekellerin sponsorluğunda evcilleştirilen sanatçıdan bunları beklemek boşuna. O, heyecanı kapitalizmde arıyor. Stalin'in kültür binasıyla kapitalizmin "plazalarını" karşılaştırarak bu arayışının ipuçlarını veriyor. Şöyle sürdürüyor: "Aslında bugünün Varşova'sı da hızla küresel ekonomiye giriş yapabilmenin heyecanıyla mı bilmem, bu konuyu fazla önemsemediğini gösteriyor. Son yıllarda, tepelerinde çokuluslu şirketlerin ışıklı isimlerini taşıyan çok sayıda yüksek bina yerden biter gibi sıra sıra dikilmişler. Stalin'inkiyle karşılıklı bakışıyorlar." Heyecan, "küresel ekonomiye giriş yapabilmede". Sovyetler Birliği'ne "Rusya", kapitalizme "küresel ekonomi" denecek; tekellerin sömürüsü altına alınma ise "giriş yapma" oluyor. Kafa ve yürek sürçmesi dil sürçmesine dönüşüyor.

Turgay Fişekçi, Varşova sokaklarında gezisini sürdürüyor. Dilencilik yapan bir keman sanatçısına rastlıyor. "Çok güzel çaldı-

ğını söyledim. 'Ben gerçek bir sanatçıyım' dedi. Ülkenin önde gelen oda orkestralarından birinde çalıyormuş. Maaşıyla geçinemediği için ara sıra böyle sokak dinletileri de yapıyormuş. Sonra kendisinin tekil bir örnek olmadığını, hemen bütün sanatçıların böyle şeyler yaptıklarını söyledi." Turgay Fişekçi, kemancının müziğiyle sarsıldığını belirtmiş, ama kapitalizmin sanatçıyı dilenciye çevirmesi karşısında ne hissettiğini yazmadığı için bilemiyoruz. Turgay Fişekçi'den, sosyalizmin yıkılmasıyla sanatçıların özgürlüğe kavuştuklarını öğreniyoruz bir başka bölümde. Bu özgürlüğün kazanımlarından biri, "dilenme özgürlüğü" oluyor. Bir başka kazanımı ise öte dünyaya uçmak.

Fişekçi Moskova'da ve özgürlükçü şair gezi notlarına şunları kaydediyor: "1991'den yana Rusya'daki en büyük değişiklik dillere, dinlere ve kültürlere sağlanan özgürlükler olmuş. Bu alandaki engelleyici tutumlar ortadan kalkmış." Sosyalizmde özgürlükle din bağdaşmaz, ama dillerin özgürlüğü, sanatın, kültürel yaratımın özgürlüğü sağlanmakla kalmaz, maddi altyapısı kurularak geliştirilir. Sözgelimi, Fişekçi'nin beğenmediği, Varşova'ya inşa edilen Kültür, Bilim Sarayı bu özgürlüğün altyapısını sağlayan unsurlardan biridir. Müzeler, tiyatro, bale, opera, sergi salonları; sanatçıların ve halkın eğitimi için açılan okullar; emekçilerin çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve boş zaman yaratılması, bütün bunlar ve benzerleri sosyalizmin kültüre ve sanata açtığı özgürlüğün temellerini oluşturur. Kapitalizm ise, sanata ve kültüre tekelci piyasanın özgürlüğünü tanır. Bu özgürlük, Varşova'daki kemancının dilenme özgürlüğü olabildiği gibi, tekellerin kapısında dilenerek "sponsor" bulma özgürlüğü veya devlet tiyatrosunda, tiksindiği "patronu" övme özgürlüğü biçiminde de gerçekleşebilir. Bu burjuva özgürlüğün, sanatçının beynini ve yüreğini esir aldığını, tekelci sistemin sanatçılarının eserlerinde, konuşmalarında görebiliriz.

Turgay Fişekçi örneğinden yola çıkarsak, "güzellik" tutkunu, kentlerde bozulmamışlık arayan ve sosyalist kentleşmeye burun kıvıran şair, otomotiv tekeli Mercedes'in şiir gecesi organize etmesinden hiçbir rahatsızlık duymuyor. Sosyalist bir ülkenin insanlarının armağanını horgörüyle değerlendiren Fişekçi, Edebiyat Treni'ni Berlin'de himayesine alan ve sponsorluk yapan Mercedes için eleştirel bir virgül bile yazamıyor. Kentlerin bozulmasından birinci derecede sorumlu şey nedir? Otomobildir. Asfaltlar açılarak, şehir dokusu parça parça edilir. Otomobil, insana yaşam hakkı tanımayan bir çevre yaratır. Egzoz gazları nefes almayı zorlaştırmakla kalmaz, insanın güzelliğe ulaşma kaynaklarından birini, koku alma duygusunu da köreltir. Ya, bütün caddeleri kuşatan gürültü, kulaklarımızı güzel seslere ve müziğe sağırlaştırmaz mı? Kâr ve sömürü için bütün güzellikleri ve insanı yerlebir eden bir sanayi ve bu sanayinin sermaye sınıfıyla en çok özdeşleşen otomobilini üreten Mercedes tekelinin şiir gecesi organizasyonu tepki duyulacak bir şey değilse, neye tepki duyacağız? Buna tepki göstermemek, şair ruhunu dilenci kılmak değilse nedir?

Turgay Fişekçi, bir bakıma çaresizdir. Çünkü ne kadar anti-komünist bir bilinçle yazarsa yazsın, gerçekler yazdıklarını yalanlayacak kadar güçlü. Dil, din ve kültür özgürlüğüne kavuşan Rusya için sevincini yazdıktan sonra şöyle devam ediyor: "Bundan (özgürlükten-b.s.a.) en çok yararlananlar da, görüldüğü kadarıyla kiliseler olmuş. Kentin her köşesine yayılmış kiliselerin hepsi bakımlı, pırıl pırıl". Kemancıya dilenme özgürlüğü, kiliselere karanlığı yaymak için "pırıl pırıl" olma özgürlüğü, Fişekçi, bir cümle sonra savunduklarının yanlışlığını kendisi kanıtlıyor.

Fişekçi'nin hakkını yememek gerek. Edebiyat konusundaki özgürlük arayışını "yadırgadığını" not etmeyi unutmuyor. "Rus edebiyatı, geçmiş baskıların etkisiyle olsa gerek, hızlı bir biçimde mistik, gizemci eğilimlere bağlanmış görünüyor.

"Yapılan edebiyat toplantılarında hep söyledikleri bu oldu. Geleceğin edebiyatını mistisizmde görüyorlar. (...)

"Bu yaklaşımı yadırgadığımı söylemeliyim." Kapitalist sistemde kültüre özgürlük ile dine özgürlük bütünleşiyor. Kiliselerin parlaklığından etkilenmeyenleri, edebiyatın parlak söz dizileriyle etkilemek ve iradesiz koyun sürülerine çevirme özgürlüğü demek oluyor. Yadırgamayın Bay Turgay Fişekçi, yadırgamayın; "küreselleşme" diyerek emperyalizmi mistisize eden siz değil misiniz? Kapitalizmin işgalini "ani değişimler" diyerek gizemli kılmıyor musunuz? Peki, ya gezi notlarınızda, cami açmak için sizden yardım isteyenlere tavsiyede bulunurken din özgürlüğüne mi, mistisizm özgürlüğüne mi katkıda bulunuyordunuz?

Edebiyat Treni, tekellerin sponsorluğunda yol alıyor. Turgay Fişekçi'nin izlenimleri, sergilemeye çalıştığım bakış açısıyla yazılmış, çağrışımdan, analizden, sentezden ve zenginlikten yoksun gazeteci gözlemleri olmaktan öteye gitmiyor. Arada küçük burjuva sızlanmaları duyuluyor. Otel ne kadar büyükmüş, odasını bulamamış, yemek çok güzelmiş vs. Gezi notlarında, sosyalizme yönelik karalayıcı tutuma karşılık, kapitalizm, "refah toplumu" gibi gerçekdışı kavramlarla sevimlileştiriliyor.

Turgay Fişekçi'nin gezi notlarında, karşıma kapitalist sistemin bir başka valisi daha çıktı: "Vali, geceyi açış konuşmasında Engels'ten alıntılarla şiir yazmanın ne zor bir iş olduğundan söz etti." diyor Fişekçi; hepsi bu kadar işte. Sanki biri, Engels'ten alıntılarla şiir yazmış. Valinin biri ve Turgay Fişekçi bunu kendisine dert edinmiş, uyarıda bulunuyorlar.

Belki de haklıdırlar, Nâzım Hikmet bir şiirinde şöyle der:

Şairim
Şiirden anlarım,
En sevdiğim gazel
    Anti Dühring'idir Engels'in..
Şairim

Bir yıl yağan yağmur kadar şiir yazdım..
Fakat asıl
Şaheserime
Başlamak için
Hafızı Kapital olmağı bekliyorum.

Vali ile Turgay Fişekçi yoksa Nâzım Hikmet'i mi okudular? Nâzım Hikmet deyince, Turgay Fişekçi, onun Bütün Eserleri'ni sansürleyerek yayımlayan Adam Yayınları'nın editörlerinden biridir. Yıllar önce, bu konuyu eleştiren bir haber hazırlarken, telefonla kendisini aramıştım. Nâzım Hikmet'in şiirlerinin sansürlenerek yayımlanmasına bir şair olarak tepkisini bekliyordum, ama Adam Yayınları memuru olarak bunun haber yapılmasına tepki gösterdi. Sansürsüz yayımlansın da kitaplar toplatılsın mı, gibi bir şeyler söyledi. Benim bu konuda haber yazmaya hakkım olmadığını iddia etti. Haber yazıldı, yayımlandı ve etkili oldu. Nâzım Hikmet'in sansürlenmesi konusunda birkaç yazar tepki gösterdi ve sansürlenen şiirlerin bir bölümü, sonraki baskılarda tamamlandı. Ancak bazı şiirlerdeki sansür hâlâ sürüyor.

Turgay Fişekçi'nin sansür konusundaki tutumuyla, "tekelci sistemin sanatçısı" olarak adlandırabileceğimiz bir kategoriye uygun düştüğünü savunan bir eleştiri yazmıştım. Yıllar sonra, "Kentler ve Kültürler" yazı dizisinde yazdıkları onun bu kategoriye ne kadar iyi oturduğunu bir kere daha gösterdi.

Turgay Fişekçi, Kaliningrad'da ziyaret ettiği Kant'ın mezarında yazan sözü, gezi notlarına almış: "Üzerinde düşündükçe iki şey, insan ruhunu hep yeni ve gittikçe artan bir hayranlıkla doldduruyor. Üzerimdeki yıldızlı gök ve içimdeki ahlak yasası."

Kant'ın hayranlığını yazdığı şeylerin tekelci kapitalist sisteme ve onun sanatçılarına en uzak şeyler olduğunu belirtmeme gerek var mı? Vali ile Turgay Fişekçi sinirlenecekler ama Nâzım Hikmet bunun da şiirini yazmış.

Kültürde Kanser: Yapı Kredi Bankası

Temmuz sıcağı. Kapitalizmin çöle çevirdiği kentin bir yerinden bir yerine gitmek için belediye otobüsüne biniyoruz. Otobüse binebilenler gölge bir koltuğa atıyorlar kendilerini. Otobüsün güneşli kısmındaki koltuklar, üzerine oturanı hoplatacak kadar sıcak. Kimse güneşli koltuklara oturmak istemiyor. Sıcaktan kaçacaklar. Ben de sıcaktan kaçıyorum, ama gölgedeki boş yerlere aldırmadan doğruca güneşli koltuklardan birine oturuyorum. Otobüs doluyor. Önce gölgedeki koltuklar. Güneşli koltuklara homurdanarak oturuluyor. Otobüsün koridorları ayaktaki yolcularla tıkış tıkış. Hareket ediyoruz. Otobüs her zamanki güzergâhında yol almaya başlıyor. Sıcak terletiyor. Bunalıyoruz. Homurtular yükseliyor. En yüksek homurtu, durakta gölge koltuklara oturanlardan çıkıyor. Çünkü, güneş en çok onları yakıyor. Otobüs hareket edince güneş onların tarafına düştü. Bense gölgedeki taraftayım. Homurtuları dinleyerek düşünüyorum.

Anlık düşünceyle hareket eden homurtulu yolcuları düşünüyorum. Bir sorunla karşılaştıklarında seslerini yükselten ama işlerini gördükten sonra her şeyi unutuverenleri. Sıcaktan kurtulmak için otobüsün gölge koltuklarını kapışırken, beş dakika sonra otobüsün hareket edeceğini, gideceği yolun güneşe göre konumunu düşünmeden "kendini kurtaranları"... Beş dakikalık kurtuluşu için çevresindekileri çiğneyerek koşturanları... Başkalarını düşünmeden, kendilerini kurtarmaya çalışan kapitalist insan modelini düşünüyorum. Bu otobüs yolcuları bu modeli ne kadar iyi açıklıyor.

Bu insan, kısa süreli çözümlere saldırırken ne geçmişi ne de geleceği düşünüyor. Ne öbür insanı, ne de dostunu düşmanını görebiliyor. En kolay gördüğü "çözüm"e yalnızca sığınmayı biliyor. Bu insanla bir tartışmaya girişseniz, sığındığı çözümleri mutlak çözümler ilan edip herkese doğru kabul ettirmek için kendini paralar.

"Değer"sizleştirilen kitap

Bu insan, kapitalist sistemin yarattığı insanı ne kadar iyi somutluyor. Her alanda aynı yöntemle davranan insanı... Bu insanı düşünmeyi sürdürmek istiyorum. Otobüs ilerliyor. Herkes bunalıyor. Ben çantamdan az önce aldığımı kitabı çıkarıp okumaya başlıyorum. İlhami Bekir Tez, yıllar önce yazmış, Taşlıtarladaki Ev; kaldırıma açılan kitap sergisinde 1000 liraya satılıyor bu kitap. İnanılır gibi değil ama, bir yazarın hayatını koyarak yazdığı bir romana biçilen "fiyat" bu. Bin lira. Otobüse binmek için ödenen "fiyat" ise 10 bin lira. İnsan emeğinin ürünü bir otobüsün deposuna benzin konuyor ve bir şoför direksiyonu idare ediyor, bunun için, onlarca yolcunun bir yerden bir yere taşınması karşılığında, en az bin tane ilhami Bekir Tez romanı, Taşlıtarladaki Ev "fiyatı" ödeniyor. Kapitalist sistemin çöle çevirdiği

bir şehirde, insanların da çöle çevrilişini buluyorum bu karşılaştırmada. Bir yazarın hayatına karşılık bir depo benzin ve yarım saatlik, tıkış tıkış yolculuk. Bütün bunların toplamı bin tane İlhami Bekir romanı ediyor. Kapitalizmin çöle çevirdiği bir toplumda, değerler tersine çevrilmiştir. "Değerli" değersiz, "değersiz" değerli haline getiriliyor. Hiç değer verilmemesi gereken "en değerli" konumda.

Bu toplumda her şeyi üreten emekçi, asalak kapitalist karşısında "en değersiz" insandır. Gelişmiş bir emekle yaratılan sanat eseri de, asalağın tampon edebiyatı karşısında "değersiz" ilan edilir.

Bu toplumda emekçinin durumunu Marx şöyle çizer: "İşçi, değer ürettikçe, değerini ve onurunu kaybetmiş, yarattığı ürün biçim kazandıkça, işçinin biçimi bozulmuş, nesne uygarlaştıkça işçi barbarlaşmış, emek güçlendikçe işçi güçsüzleşmiş, emek akıllandıkça işçi aklını yitirmiş ve doğanın kölesi haline gelmiştir".[1] Bu duruma düşürülen insan, güneşten kaçmayı bile beceremeyecek kadar zavallıdır. Otobüste sıcaktan kurtulmak için sığındığı gölge koltuk, beş dakika sonra cayır cayır yanıyor, kimse bunu öngöremiyor. Yalnızca sığınıyor. Otobüsün camından, "havalandırma sistemi"yle püfür püfür esen otomobillerde kurulmuş yolculuk edenler görünüyor. Kapitalizmin yabancılaştırılmış insanı bunları görür mü? Hiç sanmıyorum. O insan, havalandırmalı otomobille tıkış tıkış otobüs arasındaki ilişkiyi anlık gölgeye sığınır gibi algılıyor.

Yayıncılıkta tekel

İlhami Bekir'in kaldırıma düşürülen romanı içimi parçalıyor. Bir burjuva yazarının romanı için 8 milyar "transfer" parası ala-

(1) Karl Marx, Aktaran Vadim Mejuyev, Kültür ve Tarih, s. 137, Çeviren: Suat H. Yokova, Ankara, 1987.

rak bir başka yayınevine geçmesiyle birlikte düşünüldüğünde, yaşadığımız sistemin niteliğini açıklayan bir çelişkiyi somutluyor. Bu sistemin temel niteliği tekelciliktir. Kapitalist sitemin tekelci aşamasında, Marx'ın emekçi için ortaya koyduğu yabancılaşma en uç noktasına varırken, değerleri tersyüz edici çelişki bütün alanlarda etkisini gösteriyor. Sanatta da tekelcilik ortaya çıkıyor. Sekiz milyarlık "transferi" kapan tekelcinin yazarı, roman metaı üreticisiyle, romanına bin lira değer biçilen İlhami Bekir çelişkinin büyüklüğünü gösteriyor.

Sanatta tekelcilik, sanatı tekel methiyesi haline getirirken, sanatın üretim sürecini tekelci sermayenin belirlemesi anlamına geliyor.

Sanat sürecini tekelci sermayenin belirlemesi, sanatın önceliklerini yeniden tanımlıyor. Her sanat eseri içerdikleri ve dışta bıraktıklarıyla insana bir dünya sunar. Bu dünyanın görüldüğü noktadan bir önemliler ve önemsizler sıralaması yapar. Tekelci sanat önemlileri ve önemsizleri tekelci sermayenin çıkarlarını gözeterek belirliyor.

Bunu son günlerin bir sanat tartışmasıyla somutlayabilirim. Tekelciliğin kurumlaşmasıyla edebiyat dünyasında "ilk kez tartışılan bir konu" var. Nokta dergisinin 16 Temmuz 1994 sayısında haberi yapılan bu tartışmaya Yapı Kredi Merkezi mekânlarını açıyor. Tartışmanın başlığı "Kitabı tasarlasak da mı yazsak, yazsak da mı tasarlasak". Burjuva edebiyatının tekerleme düzeyini de gösteren bir adlandırma. "Kitap tasarımı", kitabın kapağı, dizgisi, kâğıdı, harflerinin karakteri benzeri konuları kapsıyor. Son günlerin en önemli tartışması bu. Nokta dergisinin haberine göre, "Kitap tasarımına gösterilen ilgi, daha önce aynı mekânda yapılan, yazarları anma amaçlı toplantılara gösterilen ilginin bir hayli üzerindeydi". Bunun anlamı son derece açık, sanat eserinin tartışılmasının, irdelenmesinin yerini, sanat eserinin

"kabının" tartışılması alıyor. Tekelci edebiyat, kitabın kabını "önemli" hale getiriyor. Bu tartışmayı tekelci edebiyat tartışmalarının tipik örneklerinden biri olarak kabul ediyorum. Bunu göstermek için tekelciliğin gelişim sürecini inceleyen bir yazardan aktarma yapmak istiyorum. Paul Sweezy, tekelleşmeyle, rekabetin ortadan kaldırılması sonucu sağlanan "ek kârın" elde edilmesi için tekelciliğin bulduğu çözümü yazıyor: "Monopolcülerin ek kârın varlığını tehlikeye düşürmeden satışlarını artırma çabasıdır ki, satıcı ve reklam alanlarındaki büyük gelişmeyi meydana getirmiştir. Monopolcü kapitalin en göze çarpan özelliği de budur. Bu gelişme, çeşitli şekillerde olur: ambalaj ve etiketle müşterilere albeni yapmak, satıcı ve reklamcı kadroları kurmak ve en önemlisi de gazeteler, radyolar, (televizyonlar-b.s.a.) aracılığıyla devamlı ve yoğun yayın yapmaktır".(2) Tekelci edebiyatçılar, eseri değil, eserin ambalajını tartışma gündemi yapıyorlar. Bu tartışmadan çıkan sonuçlar uygulamaya konuyor. Edebiyat alanında, kültür alanında reklam etkin bir biçimde kullanıma sokuluyor. Tekelci edebiyatçının birinci işi reklamcılık; edebiyatı "boş zamanlarında" yapıyor. Yayıncılıkta tekelci sermaye egemen olmaya başlıyor. Gazeteler ve televizyonlar tekelci edebiyatçının vitrini haline getiriliyor. Bütün bunlar sanatta tekelleşme sürecinin olguları.

Kitap tasarımı tartışması, bütünüyle bir mala indirgenen edebiyat eserine albenili ambalaj arayışı anlamına geliyor. Tekeliciler temizleme tozunun veya diş macununun sürekli "yeni"sini çıkararak, kutusunu değiştirerek yarattıkları albeniyi kitapta da tutturmak istiyorlar.

Bu önemli tartışmanın taraflarından biri, bir reklamcı, Bülent Erkmen, kitap tasarımı, "ikinci baskısı yapılan bir kitabın 10 yıl önceki ilk baskısıyla arasındaki farkta yerini bulur" diyor. Tekel-

(2) Paul Sweezy, Kapitalizm Nereye Gidiyor, s. 364.

ciliğin sanatı reklam, "ambalaj farkı"yla talep yaratmayı amaçlıyor. Tekelciliğe uygun edebiyat "transfer" ücretleriyle, reklam kampanyalarıyla talep çekerken, tekelciliğe karşı sanat, İlhami Bekir Tez'in romanında olduğu gibi, kaldırıma atılıyor. Tekelci edebiyatın dışındaki edebiyatın var olma koşulları ortadan kaldırılıyor.

Bankanın denetiminde tekelleşme

Tekelleşme sürecinde bankaların kilit bir rolü var. Tekelleşme bankalara olağanüstü kârlar ve sermaye üzerinde denetim gücü sağlıyor.

"Bankacılar, kurucu kârının bir kısmını kendilerine alırlar, anonim şirketlerin yönetim kurullarında oturmak üzere kendi temsilcilerini atarlar ve kabul edilen politikalar üzerinde önemli ölçüde etkide bulunurlar. Bu etki hangi doğrultuda kullanılacaktır? Daima rekabetin sona erdirilmesi doğrultusunda".[3] Türkiye'de bankaların etkinliği daha da büyüktür, çünkü tekelleşme sürecinde, tekeller kendi bankalarını kurarak, bankanın kontrol gücünden daha dolaysız yararlanmışlardır.

Tekelleşme sürecinde bankaların kilit rolü, sanattaki tekelleşmede de var. Türkiye'nin "büyük", aynı anlama gelmek üzere en sömürücü bankalarından biri, reklam sloganındaki gibi, "tekelleşmede sınır yoktur" dercesine, yayınevi kurmuştur. Kolunu, birçok şirkete uzatan banka burada, edebiyat alanına da el atıyor. Yapı Kredi Bankası Yayınları dayandığı mali sermayenin olanaklarıyla, yayıncılık alanında düşük sermayeye dayanan yayınevlerinin iflasında ve alanın tekellerin eline geçmesinde üzerine düşeni yapıyor.

Seksenler Türkiye'si tekelciliğin yerleşme sürecini yaşadı. Bu

(3) Paul Sweezy, öteki yazarlar Baran. Magdoff, Çağdaş Kapitalizmin Bunalımı, s. 39, Ankara, 1975.

süreç kültür ve sanat alanında da yaşandı. Doksanlar ise, tekelleşmenin kültür sanat alanında bütün boyutlarıyla görülebildiği ve bu alandaki kırıntı özgürlükleri de yok ettiği bir dönemi başlatıyor. Bu süreçte Yapı Kredi Bankası'nın rolü önemli.

Her alanda etkinlik gösteriyor. Yayınevi, kültür merkezi, müze, kütüphane, festival, tiyatro... Tekelleşmede sınır yok. Toplumsal açıdan değersiz sanat, tekelci reklam, pazarlama ve dağıtım mekanizmasıyla "değerli" ve talep edilir hale getiriliyor.(*) Kitap alanında varolan "pazar" kapatılıyor. Pazardaki aracılar, banka yayınevine bağlanıyor. Bu konuda ödül bile kondu. Bandırma'daki bir kitapçı, Yapı Kredi Bankası'nın kültür alanındaki tekelleşmesinde gösterdiği katkılardan dolayı yılın kitapçısı ilan edildi. Banka müdürlerinden plaket aldı.

Sweezy, bankanın tekel kurma etkinliği için şunları yazıyor: "Bir bankanın ilişkisi ne kadar geniş ise ve sesi ne kadar güçlü çıkarsa, rekabeti ortadan kaldırma ve tekeller kurma amacında o kadar etkin olur. Buna göre, endüstri alanında sermayenin merkezleşmesi, gittikçe daha büyük bankacılık birimlerinin kurulmasında bir karşılık bulur. Bu temel üzerinde iç içe geçmiş yönetim kurullarının ve çıkar topluluklarının kişiler arasında kurduğu birlik, tüm ileri kapitalist ülkelerde bankalar ve endüstride en tanınmış kişileri birbirine bağlar".(4) Yapı Kredi Bankası Yayınları bu işi edebiyat alanında yapıyor. Tekelci burjuvazinin bütün döküntü yazarlarına, profesörlerine sömürüden ayrılmış artıklar dağıtarak bir tekelci edebiyat birliği örüyor. Sunduğu geniş olanaklarla, tekelci burjuvazinin edebiyat memurlarını kendine bağlıyor.

(*) Bunun yeni örneklerinden biri, Yüzbaşı Corelli'nin Mandolini kitabıdır. Büyük özverilerle Yunanistan'ın emperyalist işgaline direnen ve iç savaşta faşizme karşı mücadele eden komünistlere küfürlerle dolu bu kitap, yukarıdaki yöntemlerle pazarlanarak binlerce bilgisiz okuyucuya okutuldu.

(4) Sweezy, age, s. 40.

Tekelin kültüre yayılması

Sweezy, "tekelin gözüktüğü her yerden etrafa yayıldığını" saptıyor. Tekelleşme, bir salgın hastalık benzeri toplumu sarıyor ve çürütüyor. Kültür sanat alanında, tekelcilik, Yapı Kredi Bankası eliyle "metastaz" yapıyor. Televizyonu açıyorsunuz onun memurları, bir panele gidiyorsunuz, Yapı Kredi Bankası'nın hizmetkârları, haber dergisinde Yapı Kredi'nin star yazarı demeç veriyor... Her taraftan yayılıyorlar. Sömürüyü "doğal", "haklı" ve "güzel" göstermek için.

Bu işin örgütleyicilerinden biri Enis Batur. Tekelci burjuvazinin döküntü edebiyatının "önde gelen" yazarı, Yapı Kredi Bankası Yayınları'nın müdürü, reklam dergisinde, tekelleşmeye övgü yazıyor: "Günümüzün önde gelen yayınevlerine bakalım. Çoğu 1980 sonrasında büyümüştür. Gelecekleri belirsizdir. 1940'ların Varlık Yayınları, yelpaze ve ciro düzeyinde aynı dönemin Gallimard'ı, Faber'ı Mondedari'si ile boy ölçüşebilecek cüssedeydi. Çeviri telif programıyla bir devdi. Varlık, eridi Avrupa'daki benzerleri tröstleşti, imparatorluklara dönüştüler, oysa Türkiye'de yayıncılık ekonomik anlamda serpilemedi". "Tröstleşme", tekelcilik, imparatorluk, yayıncılık alanında olması gereken ideal gelişme olarak sunuluyor. Enis Batur ve Yapı Kredi Bankası'nın sömürüden maaş alan kültür memurlarının temel görevleri, sanat alanında tekelleşmeyi sağlamak. Tekelci burjuvazinin istemediği hiçbir düşünceye, emekçiden yana sanata yaşam alanı bırakmayacak bir tekelleşme; İlhami Bekir'in bin liralık kitabıyla, 8 milyarlık transfer ücreti alan Orhan Pamuk, bu tekelleşme sürecinin hangi noktaya geldiğini gösteriyor.

Tekelleşme, asalaklığın genelleşmesi anlamına geliyor. Hiçbir üretim yapmadan, artık değerden pay kaparak geçinenleri çoğaltıyor. Kültür sanat alanında da asalaklık genelleşiyor. Asalaklık edebiyat oluyor.

Bu gelişmenin sonuçlarını vurgulamak için uzun bir aktarıma ya ihtiyaç var. "Emek üretkenliğinin artışı ve tekelci kapitalizm de dağıtım alanında bunun ortaya çıkarttığı oransız büyüme çok önemli toplumsal ve politik sonuçları olan bir gelişmedir. Endüstri bürokratlarının, serbest meslek sahiplerinin, öğretmenlerin, devlet memurlarının ve benzerlerinin oluşturduğu ve merkezileşme ve yükselen hayat standartları sürecinde kaçınılmaz olarak ortaya çıkan 'yeni orta sınıf', dağıtım faaliyetleri ile meşgul olanların büyük bir bölümünü oluşturan satıcılar, reklam ajanları, gazeteciler ve ücretliler ordusuyla daha da artmıştır. Nüfusun bu öğeleri göreli olarak daha iyi ücret alırlar ve öznel bir açıdan onları az veya çok kapitalist ve toprak ağası sınıflarına bağlayan bir yaşam standardından yararlanırlar. Diğer taraftan, kapitalizm altında bunların bir bölümü gelirlerini dolaylı veya dolaysız olarak artık-değerden sağladıkları için, artık-değerin azalması bunlara zarar verir. Ve bu nedenle çıkarlarını hakim sınıfın çıkarlarına bağlayan nesnel bir bağ da vardır. Her iki nedenden dolayı, yeni orta sınıf işçilerden ziyade kapitalistler için toplumsal ve politik bir destek sağlama eğilimindedir." [5] Tekelci burjuvazinin kültür sanat memurları, bu gericilik güruhu içinde "önde gelen" bir yer tutuyorlar. Sweezy'nin ışık tutucu saptamasıyla, "bu sınıfın üyeleri, kapitalist generallerin liderliğini derhal kabul eden bir ordu oluşturmaktadır". Yapı Kredi Bankası'nın yayıncılık ve kültür sanat tekelinin müdürlerinden Enis Batur, bu gericilik ordusunda "onbaşı" rütbesiyle vargücüyle hizmet vermektedir.

Banka bastığı kitabı toplattı

Tekelleşmenin özgürlüğü yok edişi öylesine açık ki. "Paran kadar edebiyat", "paran kadar düşünce" anlamına geliyor. Va-

(5) Sweezy, age, s. 58.

rolan okurun "ihtiyacı" tekelci edebiyatla doyuruluyor. Bunun için reklam fonları, basın köşeleri, devlet kurumları onların hizmetinde.

Yapı ve Kredi Bankası, bir sermaye merkezi, bir sömürü merkezi olarak nasıl emekçiye düşman rol oynuyorsa, kültür sanat alanındaki tekelleşmeyle, emekçinin kültürüne, sanatına karşı da aynı düşmanlığı gösteriyor. Özgürlükler, tekelin metastazı altında ortadan kalkıyor. İnsan özgürlüğüne düşmanlık ve "sermaye özgürlüğü"ne bağlılık öylesine şaşmaz işliyor ki, yanlışlıkla yayımladıkları kitabı piyasadan toplatıyorlar. Gülsüm Akyüz'ün kitabı, önce, Yapı Kredi Bankası Yayınları'nca yayımlandı. Kitabı okuyan banka müşterisi Yahudilerin isteği üzerine yayınevince yasaklandı ve Enis Batur'un emriyle "toplattırılıp" yok edildi. Biliyorsunuz, kitap yok ediciliği faşistlerin işi. Tekelcilerin kitap düşmanlığı faşistlerinkini aratabilir. Çünkü tekelleşme, kitabı, daha doğmadan öldürmek demek. Bu süreç kırılamazsa, tekellerin edebiyatı dışına çıkanların kitap yayımlaması imkânsız hale gelecek. Kimse basmayacak, yazar kendi bastırsa, tekellerin denetimlindeki dağıtımcılar ve kitapçılar satmayacak, güdümlenmiş okur almayacak. Çöl, tekelciler, insanı bir çölde çürütmek istiyorlar.

Tekelci metastaz, kanserin yayılmasına bu ad veriliyor, önlenemezse, tekelci sistemin çölleşmiş insanı, suya kavuşamadan sürünüp duracak.

Tekellerin hizmetkârlığına koşanların, Yapı ve Kredi Bankası'nda kitap yayınlayanların, "sömürüden pay kapanların" iyi saptanması gerekiyor. İnsana karşı kurulan bir tekelin aleti olanlar, bunun sorumluluğundan kurtulamazlar. Bunların teşhir edilmesi gerekiyor. Nâzım'ın diliyle, "vebanın girdiği kapı"dan girilir, bu tekelci edebiyat memurlarının girdiği kapılara ayak basılmaz. Oysa bunlar Nâzım'a da "metastaz" yapıyorlar. Bunların

bir derneği "Nazım Hikmet Sempozyumu" düzenliyor. Yapı Kredi tekelinin müdürü Enis Batur, orada Nâzım Hikmet konuşuyor. Nâzım'ın mezarda kemikleri sızlıyor. Nâzım Hikmet yaşarken, kendine çengel atmak isteyen burjuva şairine cevabını ne güzel vermiş oysa. Sömürüye ortak olarak emekçiye karşı edebiyat kuranlara da bir cevap olsun diye bir bölümünü buraya alıyorum. Anlık bir gölgeye sığınarak güneşten kaçan otobüs yolcuları gibi, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları iyi kitaplar da yayımlıyor ama, diyenlere de bir cevap olur belki...

İki serseri var.
İkinci serseri
yolumun üstünde duruyor
ve soruyor
bana;
'PROLETER
dediğimin ne biçim kuş
olduğunu'

Anlaşılan
Bağdadi şaklaban
unutmuş,
Mösyö bilmem kimle beraber
Adana-Mersin hattında o kuşu yolduğunu

Bu şiirin muhatabı Ahmet Haşim, bunlar kadar, bu tekel hizmetkârları kadar, ateşli burjuva militanı da değildi üstelik. Asalaklığın dip noktası tekelcilik de egemen değildi henüz. Ama Nâzım Hikmet, egemen sınıfın edebiyat kadrolarına gereken

cevabı vermeyi ihmal etmedi. Emekçinin özgürlüğünü kurmak isteyenlerin örnek alması gerekiyor. Güneşten kaçarken gölgeye sığınan otobüs yolcuları gibi olmak istemiyorsak...

Kültürde Eşitsiz Gelişme

Gelişmenin her alanda eşitsiz olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Gelişme ile eşitsizlik ilişkisinin kapitalist gözle kavranışı dünyayı üçe bölüyor zaten: "Birinci," "İkinci", "Üçüncü Dünya"... "Gelişmiş ülkeler", "geri kalmış ülkeler", "gelişmekte olan ülkeler", "az gelişmiş ülkeler"... eşitsiz gelişmenin ülkeler ölçeğinde yüzeysel kavranışını anlatıyor. Eşitsiz gelişmenin, bu biçimde, bu denli sık ele alınması, gerçekliğin "ulus devlet" kategorisi içinde dondurulması, insanlığın gelişme süreçlerini, bu gelişmenin her alanda ortaya çıkardığı eşitsiz gelişmelerin irdelenmesini perdeliyor. Bu kalıplaşmış kavramlarla, gelişme kavramı belirsiz iktisadi ölçütler içine sıkıştırılıyor. Gelişmenin niteliksel oluşu göz ardı ediliyor.

Kültür, eşitsiz gelişme alanlarından biri. Eşitsiz gelişme, kapitalizmle ortaya çıkan bir nitelik değil, tarihin temel nitelikle-rinden biridir. Eşitsiz gelişmenin tarihi toplumsal boyutunun ya-

nı sıra insani boyutu da var. Belirli bir tarih kesitinde, belirli bir toplumdaki insanlar da eşitsiz gelişmişlerdir. İnsan, sınıflara bölünmüş toplumlarda yaşamak zorunda olduğu sürece, gelişme, her sınıf için, sınıf bireyi olarak gerçekleşmek zorunda kalan insan için eşitsiz gelişme anlamına geliyor.

Gelişme ile çelişki arasında kurulan ilişki, çelişki ile eşitsizlik ilişkisi açısından yeniden irdelenebilir. Gelişmeyi doğuran çelişki, bir eşitsizlik ilişkisidir.

İlkçağ tarihi, insanlığın eşitsiz gelişmesini somutluyor. Bir bölümü neolitik devrimi yaşarken, bir bölümü toplayıcılık aşamasında insan topluluklarının aynı zaman kesitinde yer alması bunu gösteriyor. Gelişme ölçütü, insanın doğayı gereksinmeleri doğrultusunda dönüştürme gücü alınırsa, farklı gelişmişlik düzeylerindeki insan topluluklarının karşılaşmasından, çatışmasından, birleşmesinden yeni, sıçramalı bireşimler yaratılması, gelişmenin ilerilere taşınması doğuyor. Böylelikle eşitsiz gelişme, düz, çizgisel olmayan bir gelişmenin, tarihin temel özelliklerinden biri oluyor. Bu nitelikte bir gelişme anlayışı, tarihi açıdan bir dönem ilerde olanın, sonraki dönemde geride kalması, geride olanın ilerde olanı aşması olgularını açıklamakta da anahtardır. Eşitsiz gelişme, geride olanın, gelişmişin birikimlerini yeni bireşimlere dönüştürerek aşmasıyla gerçekleşiyor.

İnsanlığın eşitsizlikten kurtulmuş bir toplum arayışında, eşitsiz gelişmenin aşılması özlemi belirleyicidir. Kapitalizme yüklenen "evrenselleştirici" gücün olumlu karşılanması da buradan geliyor. Kapitalizm, dünya ölçeğinde yaygınlaşma hızı ve becerisiyle, evrenselleşen meta ilişkisiyle, dünyayı bütünleştiriyor. Bu bütünleştirmeden, eşitsiz gelişmeyi her alanda aşacak devrimlerin önkoşulları doğacak. Varsayımlardan biri bu. Marx ile Engels'in Alman İdeolojisi'nde, kapitalizmin, üretici güçlerin gelişmesinde yarattığı sonuçları vurgulamaları, gelişmenin,

dünya ölçeğinde ortak nitelikte gerçekleşmesini olumlamaları bunu gösteriyor. Eşitsizliğin aşılmasında, "üretici güçlerin bu gelişmesi (daha şimdiden insanların güncel ampirik yaşantısının, yerel hayat planı üzerinde değil de, *dünya tarihi planı üzerinde* cereyan etmesini içeren gelişmesi) katiyen vazgeçilmez, önce yerine getirilmesi gereken bir pratik koşuldur (...)"[1] Üretici güçlerin, dünya ölçeğinde bütünleşmiş bir üretim sürecini yaratacak ölçüde gelişmesi, "insan cinsinin *evrensel* ilişkileri, sadece, üretici güçlerin bu *evrensel* gelişmesi ile kurulabileceği için"[2] gerekiyor. Bu gelişmenin bugün gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Ancak üretim araçlarının ve ürünlerinin evrenselleşmesi, insanın evrensel ilişkilerini, evrensellik bilincini ne ölçüde geliştirdi? Raymond Williams'ın şu insanı, bu evrenselleşmenin niteliklerini sorgulamak açısından ipucu verebilir:

"Bir İngiliz vardı, Amerikan kökenli çok uluslu bir şirketin Londra bürosunda çalışıyordu. Bir akşam Japon malı arabasına binerek eve döndü. Alman mutfak malzemesi ithal eden bir firmada çalışan karısı ondan önce gelmişti. Karısının küçük İtalyan arabası genellikle trafikte daha çabuk hareket edebiliyordu. Yeni Zelanda kuzusu, Kaliforniya havuçları, Meksika balı, Fransız peyniri ve İspanyol şarabından oluşan akşam yemeklerini yedikten sonra, Finlandiya'da yapılmış olan televizyonlarını seyretmeye koyuldular. Program Falkland Adaları'nı ele geçirmek için başlatılan savaşla ilgiliydi. Bu programı seyrederken yurtseverliklerini hissettiler ve İngiliz olmaktan gurur duydular."[3] Böylesine bütünleşmiş bir dünyada yaşayan, yaşamının her kırıntı-

(1) Marx-Engels, Seçme Eserler C. 1, s. 42, Çev: Sevim Belli, Ankara, 1976.

(2) Age. s. 42.

(3) Raymond Williams, İkibin'e Doğru, s.169, Çev: Esen Tarım, İstanbul 1989.

sında dünya ölçeğinde ilişkiye giren emekle yüz yüze gelen insan, milliyetçilik yanılsamasını aşamıyor. Williams'ın örneği, eşitsiz gelişmenin kültürde ortaya çıkışını gösteriyor. Malların evrenselleşmesi, insanın doğa ile ilişkisinde belirleyici konuma gelmesi, insan bilincinde yeterince geliştirici etki yaratamıyor. Tersine, gerçeklikle yanlış bir ilişki kuruyor meta ilişkilerinin belirlediği insan.

Kültür ile insanın gelişimi iç içe. Çok sayıda kültür tanımı içinde, benim burada kullandığım kültür kavramını, en genel anlamda, insanın toplumsallaşma sürecinde, doğayı dönüştürerek ürettiği bütün değerler olarak tanımlayabilirim. Kültürün, insanın toplumsallaşma ile yarattıkları olması önemli, insan ise, toplumsallaştıkça gelişiyor. Kültür ile insanı bu bütünlükte inceleyen bir kitapta, Kültür ve Tarih'de Vadim Mejuyev şöyle yazıyor: "Kültür, toplumsal özne olarak insanın gelişimini, insanın yaratıcı güçlerinin, ilişkilerinin, gereksinimlerinin, yeteneklerinin, iletişim biçimlerinin gelişimini kapsamaktadır." [4] Üretici güçlerin gelişmesi insan yaratıcılığının bir yanıdır, kültürün bir öğesidir, üretici güçlerin içinde yer aldığı üretim ilişkileri insani değilse, insanın gelişimini sağlamıyorsa kültür geri kalacaktır. Kültürün öğeleri arasında eşitsiz bir gelişme ortaya çıkacaktır. Evrenselleşen maddi üretime karşılık "milliyetçilik" yanılsamasını yaşayan insan, gelişmemişliğin, kültürde eşitsiz gelişmenin, geri bir kültürün somut anlatımıdır. Vadim Mejuyev, Marx'tan, gelişmiş insanın zenginliği üzerine şu parçayı aktarıyor: "zenginlik, bireylerin gereksinimlerinin, yeteneklerinin, beğenilerinin, üretici güçlerinin evrenselleşmesi, evrensel değişim içinde gerçekleştirilmesidir. Zenginlik insanın doğal güçler üzerinde olduğu kadar, 'doğa' olarak tanımlanan kendi özü üzerinde tam

(4) Vadim Mejuyev, Kültür ve Tarih, s. 81, Çev: Suat H. Yokova, Ankara, 1987.

anlamıyla gelişmiş bir egemenlik kurmasıdır. Zenginlik, insanın yaratıcı yeteneklerinin, *belirli bir kalıba bağlı olmaksızın*, özgün ce ve tam anlamıyla gelişmesinden başka bir şey değildir." [5] İş te, olağanüstü bir meta zenginliği üreten kapitalist sistemin, gelişmemiş, yoksul bir insana dayanmasının açıklaması da burada gizlidir. "Belirli bir kalıba bağlı olmaksızın" geliştirilen insan yetenekleri kapitalist sistemin kültürel gelişmesine taban tabana zıttır. Kapitalist sistem, yetenekleri ve zevkleri kalıba dökme üzerine kuruludur, çünkü değişim değerinin gerçekleşmesi için gereken talep bu kalıp insanla yaratılabilir. Pazarın soyutlayıcı ilkeleri, insanı da soyutlamaya, tek tipleşmeye sürükler.

Kültürün, kapitalist sistemce çizilen çerçevesi, insanı kalıplara sokar. Kapitalist kültür, bütün yaratıcılığı, pazar için meta üretiminin koşullarına hapsedilen insan demektir. İnsanı, Yavuzer Çetinkaya'nın nitelemesiyle, "tüketici birimlere" indiren bir kültür egemendir.

Raymond Williams bu kimliği, bu "birimi" şöyle çizer: "Üretim bantları döndükçe ve süpermarket arabaları malları taşımak için hazır bekledikçe bu yeni ve güçlü toplumsal kimlik benimsenir. En iyi biçimiyle öyle bir kimlik indirgenmiş bir kimliktir. En kötü biçimiyle de, aşağılık ve açgözlü bir kimliktir. Ama tabii ki 'tüketici', 'vatandaş' ya da 'buyruk' kelimeleri düzeyinde genel bir kelimedir (...) Eşyalar arabaya yüklendiği ve eve dönüldüğü zaman, anahtarın kilitte dönüşüyle birlikte daha insanca bir kimlik bir aile, evlilik, çocuklar, akrabalar, arkadaşlar, belirir. Tüketicinin ekonomik davranışı, iyi şeyleri eve getirmek için kendinizden uzaklaşarak eriştiğiniz davranıştır." [6] Böylelikle, hayatın değişik alanlarında değişik kimlikler yüklenen parçalanmış insan çıkar. Bu insan, "gibi"li yaşamaya koşullanmış bir insandır. Bu

(5) Marx, Aktaran: V. Mejuyev, age. s. 81.

(6) R. Williams, age, s. 180

sistemde, insanın yarattıklarının insana egemen olması, yabancılaşma kaçınılmazdır. Eşitsizlik üzerine kurulmuş bu toplumda "Uygarlığın tüm başarıları ya da bir başka deyişle, toplumsal üretici güçlerin ve emeğin üretici güçlerinin gelişimi (...) işçiyi değil, sermayeyi zenginleştirmektedir. Üretici güçlerin tüm çabası, yalnızca sermayenin üretim gücünü artırmaya yaramaktadır." [7] Sermaye, işçinin birikmiş ve el konmuş soyut emeğidir, işçinin yarattıkları ona egemen olmaktadır. Bu süreçte insan, kültürle kazandıklarını yitirmektedir. Eşitsizlikçi bir sistemde, kapitalizmde, bir sınıf bireyi, bir işçi olarak insan, toplumsallaşma sürecinde, kültür yaratarak geliştirdiği insanlığını "yitirmekte ve yemek içmek gibi 'yalnızca hayvansal fonksiyonlarını yerine getirmeye' zorlanmaktadır. 'Hayvan olan insana, insan olan da hayvana dönüşmektedir."[8] Tüketici birim bu insanı anlatır işte. "Kıl oldum abi"yi şarkı diye söyleyen ve dinleyen bu insanı anlatır. İnsanın bütün kazanımlarının çöpe atıldığı bu çürüntü sistemi ve kültürünü anlamak için, bu temel çelişkiyi, kültürde yansıyan bu eşitsiz gelişmeyi görmek gerekiyor. Bu görüşle, gelişmenin eşitsiz ve çelişkili niteliği aydınlanacak. Kültür, bu sistemde parçalanmıştır. Kompütürle maymun, bu parçalanmayla, bir arada olabiliyor.

Eşitsiz gelişmenin kültürde yansıması, bölgelerin, toplumların dünya ölçeğindeki eşitsizliğinde de karşımıza çıkar. Kapitalizmin evrenselleşme süreci, dünyanın kapitalizm öncesi ilişkileri yaşayan bölümlerini sömürgeleştirerek çözme, yok etme sürecidir. Böylelikle kapitalist koşulların kültürü, insanın duraklaması demek olan bu kültür dünyaya egemen olmaktadır. Bu sürecin acılarını, kültürdeki etkilerini incelemek için iki çalışma üzerinde durmak istiyorum. Biri, İranlı yazar Daryush Shaye-

(7) Marx. Aktaran: V. Mejuyev, age. s. 134-135.

(8) Marx. Aktaran: V. Mejuyev, age. s. 136.

gan'ın Yaralı Bilinç kitabı. "Daryush" adının yazımının bile İngilizce olması, yazarın kitapta irdelediği, kapitalist kültürün, kapitalizm öncesinin kültürünü yaşayan bir toplum üzerinde yarattığı tahribatın yoğunluğunu, en ince noktalara kadar sızmış olduğunu gösteriyor. Shayegan'ın zengin olgusal bilgi içeren kitabındaki bakış açısı da, kapitalizmin egemen kültürünün dışına çıkamıyor.

"Batıdışı uygarlıklar iki paradigmanın zamanını yaşamaktadırlar: Kendi paradigmaları ve büyük bilimsel devrimlerden doğan paradigma. (...) Birbirine bu kadar karşıt modellerin çarpıştığı bir dünyada yaşayan insan, saçma davranışlarda bulunma tehlikesiyle karşı karşıya kalmadan bu duruma nasıl razı olabilir?" [9] sorusunu sorarken Shayegan'ın kullandığı dil, çelişkiyi ne ölçüde kavramaktadır? "Modernliğin yapıları yeryüzündeki bütün kültürlere kendilerini kabul ettirdiler, bütün alanlarda tahribat yaptılar ve sonunda algılama aygıtımızın içine sızdılar." [10] derken kapitalist algılamanın dışına çıkamadığını kabul ediyor. Kapitalist dilden, bakış açısından kopamamasına karşın, bu kitapta, eşitsiz gelişmenin kültürde yarattığı etkileri kavramak için son derece yararlı gözlemler var.

Egemen kültürün girişinin yarattığı tahribat "körleştirici" bir etki yapıyor. "Eleştiri yetisini felce uğratıyor", böylelikle, yaşadığı gerçekliği kavrayamayan insan çıkıyor ortaya. Daryush Shayegan "yamalama"dan söz ediyor. "Yamalama olgularda hiçbir karşılığı olmayan fikirleri toplumsal gerçeklerle çakıştırmaktan ibarettir. Yamalama gerçekliği içi boş bir söyleme indirger (...) bu söylemin modern ya da arkaik olması önemli değildir." [11] "Yamalama", gerçekliği "cafcaflı bir dekorla örter." Bu kavram,

(9) Daryush Shayegan, Yaralı Bilinç, s. 31, Çev: Haldun Bayrı, İstanbul, 1991.
(10) Age s. 67.
(11) Age. s. 86.

yaşadığımız ülkenin kültür sürecini de anlatıyor. Sözgelimi, kültürün anlaşılması yolunda yakın dönemde yaşanan tartışmalar, bütünüyle gerçekliği yamalarla örtmekten ibaret. Postmodernizm tartışmasını alın, bu toprakların hangi gerçekliğini açıklıyor bu tartışma? "Arabesk" kavramıyla açıklanmaya çalışılan kültürel gelişmeyi düşünün. "Arabesk" üzerine söylenenler, gerçekliği bu yama kavramın arkasında gizlemekten başka bir işe yaramıyor. "Arabesk" için getirilen bütün tanımların, bu tanımlama çabalarına yol açan sürecin bütünü, kapitalizm koşullarında kültürün aldığı insan durdurucu biçimlenmeyi somutluyor. Bence, "arabesk"i tanımlayanların asıl kendileri "arabesk". Kapitalist kültürün, yetersiz bir kavramla, "emperyalist kültür" diye nitelenen oluşumun kolaycı açıklamaları da yamalı bir bilincin çırpınışlarını gösteriyor. Bu kültürü, hamburger, cola, Amerikan sinemasına indirgemeye çalışanların asıl gizledikleri, "postmodernizm" diye yutturulan "tartışma"nın da, bu kültürün bir başka yansıması olduğuydu. Amerikan sineması kadar "postmodernizm tartışması" da, "yapısalcılık" da kapitalist kültürün çölleştirici unsurudur.

Yamalama çözümünün bizde Shayegan'ın ortaya koyduğundan daha eski kökleri var. Ziya Gökalp'in kültüre yüklediği anlam, böyle bir çabayı somutluyor. "Medeniyet" Batıdan, "hars" bizden olacak. Eşitsiz gelişmiş bir dünyada, kapitalist Batının etkilerine karşı, bu gerçekdışı çözüm, yamalı bilinç ortaya çıkıyor.

Sanatta, eşitsiz gelişmenin tahribatı daha yoğun yaşanıyor. Gündemi, gerçeklik değil, egemenleşen kapitalist Batının etkinliği belirliyor. Sanatçı yaşadığı toprakların gerçekliğinden koparak, etkisine girdiği kapitalist Batının taklitçisi haline geliyor. Skolastik bir gündemi tartışıyor. Skolastik bir sanat yapıyor. Kapitalizm koşullarında sanat, bir yandan metalaşırken, bir yandan da gerçeklikten, insandan ve insani sorunlardan koparak skolas-

tik tekerlemelere dönüşmüştür zaten. Eşitsiz gelişmenin bu sü rece etkisi, bizim yaşadığımız topraklarda olduğu gibi, bayağı laşmanın derecesinde görülüyor. Sanat inanılmaz ölçüde baya ğılaşıyor.

Kültürde eşitsiz gelişme, tarihi açıdan ilerde olanın, tarihi açıdan geride kalmış olanı etkilemesi, çözmesi, asimile etmesi, "skolastik gündem"le tarihi olarak aşılmış bir felsefeyi, bu felsefenin tartışma yöntemini karşımıza çıkarıyor burada.

İngilterelinin Falkland Savaşı'nda ayaklanan "milli" bilinci de skolastik bir bilinçtir. Kapitalizm, kültürü duraklatarak, insanı, boğucu bir skolastiğe sokuyor yeniden.

Bir başka yazar, Meksikalı Octavio Paz da, Yalnızlık Dolambacı'nda eşitsiz gelişmenin yarattığı kültürel çözülmeyi ve kimliksizleşmeyi irdeliyor. Kapitalizmin evrenselleşme sürecinde, sömürgeciliğini coğrafi keşiflerle yoğunlaştırdığı biliniyor. Meksika'nın İspanyalılarca işgali, kapitalistleşme sürecinin başlarındaki Avrupa kültürünü Amerika'ya taşıyor. "Yerli halkın yazgısı, çeşitli zamanlarda ve çok yerde görüldüğü gibi, kendi ulusal kültürlerinin yıkılışına tanık oldu."[12] Ancak bir kültürün başka bir kıtaya taşınması, tarihin eşitsiz gelişmesinde yeni alanlar yarattı. Paz'ın yazdıkları Katolikliğin durumunun bu eşitsiz gelişmeden nasıl etkilendiğini gösteriyor. "Katolikliğin Avrupa'da duraklayıp gerilemesi, İspanyol Amerikasındaki en yüksek başarı çizgisine ulaşmasıyla aynı zamana rastlıyordu. Katoliklik, kaynağında kuruyan yayılma sürecine girmişti."[13] Dalga, kaynağında sönerken, uzaklarda etkin oluyor. Aynı zaman kesitinde eşit olmayan bir etkinlik söz konusu. Bu olgu, aynı zaman kesitinde başka tarihleri yaşayan toplumların bir arada oluşu, tarihin eşit-

(12) Octavio Paz, Yalnızlık Dolambacı, s. 107, Çeviren: Bozkurt Güvenç, İstanbul, 1990.
(13) Age. s. 113.

siz gelişme sürecinde sergilediği yeni bireşimler, sıçramalar, gerilemeler için ipucu bir durumu somutluyor.

Eşitsiz gelişme, "geç kalan"ın, daha sonra gelişenin hızla gelişmesi için bir itki sağlıyor. Gelişenin yarattığı birikimleri almak, daha ötelere götürmek anlamına gelir bu. Marx ile Engels, Kuzey Amerika'da kapitalizmin gelişmesi üzerine şunları yazıyorlar: "Kuzey Amerika gibi zaten gelişmiş bir tarihsel dönemle başlayan ülkelerde, gelişme hızlı olur. Bu gibi ülkelerde, terk ettikleri ülkenin gereksinimlerine uygun düşmeyen ilişki tarzları yüzünden göç eden ve buraya gelip yerleşen bireyler dışında önceden mevcut doğal koşullar yoktur."[14] Marx ile Engels, Kuzey Amerika'daki "yerli" halkın koşullarını hesaba katmıyorlar. Kapitalizm zaten onları ezip geçiyor. Eşitsiz gelişmiş bir dünyada, istila yoluyla bir başka ilişki tarzı, bir başka kültür, fethedilen ülkeye aşılanıyor. Gelişme daha hızlı oluyor. Aşı, "tam ve engelsiz kök"[15] salabiliyor.

Kapitalizmin evrenselleşme düzeyi, bugün, dünyayı kucaklamıştır. Evrenselleşen, bazı bölgelerde skolastik bir bilinçle, ilk geliştiği bölgelerde tüketici birime indirdiği insanla, insanın gelişmesini, toplumsallaşmasını, kültürü durduran kapitalist sistemin aşılmasında eşitsiz gelişme süreçlerinin kavranması son derece önemli. Avrupa merkezli tarihten kurtulmanın, insanın gelişmesinin önünü açacak bir toplumun kurulmasında yükleyeceği sorumluluk bilinci bununla bağlıdır. Octavio Paz da bunu vurguluyor. "Bir zamanlar, her derde iyi gelen düşüncelerin gömüsü sayılan Avrupa günübirlik yaşamaya başladı, öbür gün neler olacağını kendi de bilmiyor. Bu yüzden kendi başımızın çaresine bakmak zorundayız."[16] Tüketici birime yakışan bir kül-

(14) Marx-Engels, age. s. 65.

(15) Age. s. 85.

(16) O. Paz, age. s. 168.

tür altında yaşamadır bu. insanın yeniden zenginleştirici bir gelişme sürecine, kültüre kavuşması için bu aydınlanma son derece gereklidir. Paz devam ediyor: "Dünya tarihi artık herkesin sorunu oldu. Ve (...) bizim labirentimiz insanlığın çıkmazı oldu."[17] Labirentten, insanlığı kapitalizmin soktuğu karanlıktan kurtulmak için, "Gerçeğin yüzüne ve gözünün bebeğine bakmak zorundayız."[18]

Gelişme ile kapitalist teknolojinin özdeşleştirildiği, insanın doğa karşısında edindiği becerilerin işlevsizleştiği, kültürün gelişmesinin durdurulduğu ve saptırıldığı bir sistemde, kapitalist sistemde insanın çürüyüp gitmemesi için bu sorumluluğu üstlenmek gerekiyor. "Tam anlamıyla insanın gelişimini simgeleyen" bir kültür için... Emeğin güneşine yüzünü döndürecek ve dengesini ancak o zaman bulacak bir toplum için...

(17) Age, s. 190.
(18) Age, s. 214.

Sinemanın Işığında Silinenler

Esneklik ve Kırılma

Esneklik kavramı iktisatta çok seviliyor. Bir iktisadi değişkenin başka bir iktisadi değişkenin etkisine açık oluşu onun esnekliğini gösteriyor. Sözgelimi, ekmek fiyatlarının ekmek talebi üzerindeki etkisine "ekmek talebinin fiyat esnekliği" deniyor. Örnekte, ekmek talebinin fiyat esnekliği yok denecek kadar az. Ekmek zorunlu bir ihtiyaç olduğundan, fiyat ne olursa olsun ekmek talebi düşmüyor. Üniversite kürsülerinde skolastik bir oyuna dönüştürülmüş iktisadın "esneklik" kavramının, bu ülkedeki iktisadi gerçekliği ne ölçüde anlamlandırdığını bilemiyorum, ama toplumsal tarihle bu ülkede yaratılan sanat arasındaki ilişkiyi sorgulamada, son derece yararlı bir kavram olduğunu düşünüyorum.

Bu ülkede sanatın, sanatçının ülke tarihindeki değişmelere son derece esnek olduğu söylenebilir. Bir 12 Mart oluyor, bir 12 Eylül Darbesi yapılıyor, roman, sinema, şiir, tiyatro bu gelişme-

lerin gereklerini hızla yerine getiren "esnek" sanatçıların elinde kalıyor. Esneklik, düşünsel alanda kırılmayı mı önlüyor? Tersine, esneklik, "sanatçı"yı gelişmelerin baskısından kurtarıyor ve düşünsel gelişmeyi kırmanın bir yöntemi oluyor. Esneklik, sanatçıyı 12 Eylül zindanından koruyor. Sanatçının güzel bir toplum, güzel bir gelecek ütopyasının kırılması karşılığında gerçekleşiyor bu. Esnek, gelişmelere uygun "yeni idealler", "yeni kahramanlar", "yeni ütopyalar" bulmakta gecikmiyor. Darbe öncesi emekçi sınıfların sorunlarını ve mücadelesini sanatlaştıran sanatçı, son derece esnek bir hareketle sömüren sınıfların sorunlarını, "asiler" karşısındaki huzursuzluklarını sanatlaştırmaya geçebiliyor. Esneklik grafiği görece olarak yumuşak birini, Yavuz Özkan'ı örneklersem, Maden, Demiryol filmlerinden, "kendi isteği ile orospu olan" bir kadının mesleki sorunlarına eğilir bir noktaya geliyor. Bir başkası, Işıl Özgentürk, 1970'lerde, çocuklara ideal olarak emekçileri gösterirken, 1992 yılında gösterilen ideal, burjuvazi ve aristokrasi oluyor. Bu konuda örnek bulmak hiç güç değil. Nereye baksak, esnek sanatçılar ordusu çıkıyor karşımıza.

Esnek sanatçılar ordusunun bir başka adı "konjonktür" sanatçılar ordusudur. Konjonktüre, verili ortama uygun sanat yapan sanatçı, büyük bir esneklikle yeni konjonktüre uygun sanat yapmaya geçebiliyor. Konjonktür sanatçının esnekliği teorize etmesi için, egemen sınıfların bugüne kadar ürettiği felsefe, bilim, estetik kuramları toz duman içinde tekrar tekrar gündeme getiriliyor. Esnek, katıya, eğer kalmıssa, büyük bir öfke ile, nefretle, küçümsemeyle saldırıya geçiyor; ihtiyaç duyduğu maddi kaynaklar sermayede fazlası ile var ve kırıntılarını kapmak için sanat alanında çirkin bir kapışma sahneleniyor.

Esnek, eski konjonktürde "değerini anlamadığı" egemen değerleri, egemen sınıfın sanatçılarını büyük bir gürültü ile bir-

denbire keşfediyor. Tekelci basın, yayınevleri, tekelci kültür kurumları sürekli keşifler düzenliyor. Konjonktür sanatçı her keşfiyle sarhoş, yeni eserler yaratıyor.

Bu yazı, hızla tehlikeli bir noktaya, "insan anlayışı" ve "esnek sanatçı"nın insanlaşma düzeyinin sorgulanmasına doğru gidiyor. Bunu göze alıyorum, ancak buna geçmeden önce, sinema alanından esneklik sahneleri göstermek istiyorum.

Yıl 1968, Nijat Özön yazıyor: "kendilerine umut bağlanmış olan genç kuşak, (...) bir iki denemeden sonra endüstri dışına atılmamak için, bu düzensiz, başıboş sinemanın koşullarına, biraz da şaşılacak bir uysallıkla, boyun eğdi." Nijat Özön'ün 1968'de "şaşılacak" bulduğu uysallık, ne yazık, geçen 25 yılda, burada da kavramlaştırmaya çalıştığım bir kişilik özelliği oldu. Özön'ün yazdıkları, esnek sanatçının tarihine ipucu oluyor: "Hatta boyun eğmekle de kalmayıp tutumunu haklı gösterme çabasına düştü." Esnekliği teorize etmek gerekiyor; "önce, birkaç denemedeki gerçek kırıntılarından dolayı, 'toplumsal gerçekçi sinema' teranelerinin tutturulması, bu sökmeyince 'halkı tanımak, halka ulaşmak' teranesinin, 'kahrolsun batı tipi sinema, yaşasın Asya tipi üretim sineması' teranesinin tutturulması da yine bu boyun eğişin, bu kadar uysalca oluşunu örtbas etme, dikkatleri başka yöne saptırma çabasıydı." Nijat Özön, konjonktür sanatçıyı ne kadar güzel çiziyor. Konjonktür sanatçı "teraneler"le yürüyor. "Bu tutum umutsuzluğu bir kat daha artırmaktan başka sonuç vermedi; çünkü kendisine gerçekten umut bağlanmış genç kuşağın hiç olmazsa gerçekleri kabul etmek yürekliliğinde ya da gerçeklere doğru teşhis koyma yeteneğinde bile olmadığını göstermektedir."[1] Esnek sanatçının bir başka özelliği, yüreksizliği çıkıyor: Gerçekliği anlamak, değiştirmek için

(1) Nijat Özön: Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış, Türk Dili Dergisi, sayı: 196, Ankara, 1968.

mücadele etme yerine gerçekliğe gözleri kapamak, gelişmelerin çizdiği yolda uysalca boyun eğmek. Konjonktür sanatçının, bu sanatçının en tipik temsilcisi konjonktür sinemacının temel çizgisi budur.

Boyun eğişin teorize edilerek "Ulusal Sinema" tezlerine dönüştürülmesi konusunda Vedat Türkali'nin söyledikleri de, Nijat Özön'le buluşuyor. "Böyle bir düzende sinema yapmak isteyen gençler ne yaparlar? Ya teslim olurlar, ya da bizim gibi umutsuzluklar içinde, kırıla döküle, bazen aç kalarak, başka geçim yolları arayarak yaşayıp dışarıda kalırlar. Bir üçüncü yol da vardır. O da korkunun ağır bastığı rasyonalizasyon yoludur. Bu kişiler kaçaklık, korkaklık ettikleri ve düzene başka bir biçimde taviz verdikleri halde, binrtakım görüşleri, yüksek teori katında ve parlak, yeni bir dünya görüşü gibi, yeni boyutlar taşıyan bir sanat açıklaması gibi ortaya koyarlar. İşte Kemal Tahir olayının ve sinemadaki yürütücülerinin çizgisi de budur"[2] Vedat Türkali "kırıla döküle" yürümekten söz ediyor. Konjonktür sanatçının esnekliği, "kırılmaktan" kaçıştan çıkıyor. Teorize edilen bu kaçış "katı sanatçı"nın, kaçmayanın "kırıcısı" işlevi görüyor. Esneklik, sanatçıyı kurtarıyor ama değiştirici sanatı kırıyor. "Ulusal Sinema", bu ülke sinemasının tarihinde bir kırımdır. 12 Eylül'le ortaya çıkan esnek sinema bir başka kırımdır. 70'lerin bütün birikimini ortadan kaldırmıştır. Bu sinemanın teorize edilişinde "Ulusal Sinema" türünden net bir çizgi çıkmamıştır. Dağınık, burjuva ideolojisinin çeşitli kırıntıları, "birey", "kadın", "sanat", "çağdaşlık" anlayışları, bu konjonktür sinemanın yutturulmasına yetmiştir. Teorize etmenin eksikliklerini başka kurumlar, "ödüllendirme", İnsancıl'ın aydınlatıcı kavramıyla yazarsam, star sistemi tamamlamıştır. Örneğin, son derece bayağı bir film, Berlin İn Berlin, ödüller ve tekelci şart-

(2) Vedat Türkali, Bu Gemi Nereye, s. 51, İstanbul, 1985.

landırma aracılığıyla "büyük film" olarak yutturulmuştur.

Seksenlerin bir başka ayrılığı ise Nijat Özön benzeri, "teraneleri" açığa çıkaracak eleştirmenlerin yokluğudur. Konjonktür, esnek sinemacının esnek eleştirmeni, ortaya çıkarılan bayağı sinemayı, kitlelere "kakalamakta" üstüne düşeni yapmıştır. Atilla Dorsay, konjonktür eleştirinin en tipik yazarı için, esneklik kavramının hafif kaldığını düşünüyorum. Burada, artık, vıcık vıcık deyimi gerekiyor. Bu vıcık vıcık eleştirinin, sinemada egemen kıldıklarına bakılabilir: Berlin in Berlin, adı bile bu ülke insanına yabancı bir film... İki Kadın, soğuk bir Hollywood taklidi... Gizli Yüz, yabancılaşmanın, tarikatçılığın, Nijat Özön'ün deyimi ile, bir demet teranenin sanat olarak sunulması... Sis, 12 Eylül'ün gerekçelerinin resimlenmesi... Camdan Kalp, sulandırılan gerçeklik ve gerçekliğe teslimiyetin güzelleştirilmesi... Med Cezir Manzaraları, Amerikan taklitçiliğine ödül... İki Başlı Dev, Muharrem Gürses sinemasının cilalı bir örneği... Bütün Kapılar Kapalıydı, işkenceyi yaygınlaştırarak korkusunu büyüten bir film... Kurbağalar, verili "dul kadın" anlayışının estetize edilmesi... Bekle Dedim Gölgeye, "ucube" demekten başka niteleme bulamıyorum... Liste uzatılabilir. Seksenlerle egemen kılınan sinema budur. Bu sinemanın yaratıcılarının çoğu, daha önce bir başka konjonktürde başka bir sinema yapmaya çalışanlardı. Ömer Kavur, tipiktir. Yusuf ile Kenan'dan keskin bir dönüşle Selim İleri "teraneleri"ne geçmiştir. Seksenlerin bu en tipik sinemacısı, yarattığı boğucu atmosferle gerçekliğin anlaşılmaz kılınmasında, fetişleştirilen hayatın estetize edilmesinde oldukça başarılı olmuştur.

Bir noktanın son derece iyi kavranması gerekiyor. Egemen değerlerin, liberalizmin kırıntılarının bu denli yaygınlaşmasında, toplumda egemen kılınmasında, sanatın, sinemanın büyük bir rolü vardır. Burjuva değerlerini imgelere dönüştüren ve kitlele-

re yutturan temel araçlardan biri bu konjonktür sinema olmuştur. Tartışma konularını bu bayağı sinemanın örnekleri belirlemiştir. Bir Sis filmi, 12 Eylül'ü haklı göstermenin bir çok aracından daha etkili olmuştur. Yarattığı bilinç bulanıklığı, yanlış ve yalan imgelerle. Çünkü, imgeselin duyusal etkinliği, ona karşı eleştirel bilinç uyanmasını zorlaştırmaktadır. Vıcık vıcık sinema eleştirisi, eleştirel bilinci doğmadan boğmuştur zaten. Bugün karşımıza çıkan "birey olmak", "kadın sineması", "marjinal kavramı" vb. birçok burjuva ideolojisi kırıntısı bu sinemayla üretilmiştir.

Kırılan sinemacılar kimler olmuştur? Konjonktüre kapılmayanın payına kırım düşmüştür. Ne yazık, ayakta kalabilenler çok azdır. Zeki Ökten'i sayabilirim, en azından yeni bir filmini görene kadar, ancak uzun bir süredir film çekemiyor, üretimsiz duruma düşürülmek de kırılmanın bir başka yolu. Ali Özgentürk; yeni filmini görmeden esnek sinemacı olmadığını söyleyemiyorum. Erden Kıral, Bereketli Topraklar Üzerinde'nin Erden Kıral'ının bugün çok uzağındadır. Korhan Yurtsever, sinema yapma olanakları elinden alınmış bir yönetmen; reklamcılık yapmaktadır. Yavuz Özkan, İki Kadın'la konjonktür sinemacılığına geçme sürecini tamamlamıştır.

Bu koşullarda sist[illegible]nin değerleri dışında, konjonktürel olmayan filmler de yapıldı. Sayısı iki elin parmaklarını geçmesi güç olan bu filmlerin kısa dönemde etkili olduğunu söyleyemiyorum, ama kalıcı eserlerin bunlar olduğundan kuşku duymuyorum. İrfan Tözüm'ün İkili Oyunlar'ı, Yusuf Kurçenli'nin Karartma Geceleri, Gramafon Avrat'ı, uzun süre önce seyrettim, şimdi nasıl bulurum bilemiyorum ama, bütün yetersizliklerine karşın Şerif Gören'in Sen Türkülerini Söyle filmi, Tunç Başaran'ın yönettiği Biri ve Diğerleri, Nesli Çölgeçen'in Züğürt Ağa ve Selamsız Bandosu, Yavuz Turgul'un Muhsin Bey'i, Korhan Yurtsever'in

Zincir'i konjonktür sinemanın dışında kalan örnekler.

Şimdi, esnek sinemacının insanlığın neresinde durduğunu tartışmak istiyorum. İnsan, verili olanı değiştirmekle başladı insanlaşmaya. Baltayı yaratan insan, verili doğayı değiştirme etkinliğine girişti. İnsanlık ölçütünde bunun temel olduğunu düşünüyorum. İnsanın gelişmişliği, değiştirebilme gücünün büyüklüğü ile ölçülür. Toplumsal anlamda da, gelişmiş insanın toplumsal gerçeklik üzerinde etkin olması demek; bu, değiştirici iradesi ve gücü olan insan anlayışıdır. Konjonktür insan, esnek insan, değiştirici iradesi ve gücü olmayan insandır. Gelişmişlik sıralamasında çok geride kalıyor. Esnek insan sanatçı olunca, sözgelimi esnek sinemacıysa, veriliyi mutlaklaştıran filmlerle insanın değiştirici iradesini kırma işlevini üstleniyor. Esnek, varlık olarak, beden olarak kırılmaktan kurtarıyor kendini, ama gelişmesini durduruyor, esnek sanatçıysa gelişmek isteyenin önünde duvarlar olan sanat eserleri yaratarak insanlığı kırıyor. Esnek, bir kırıcıdır. Ne yazık, esnek. Aristo'nun bile gerisine düşer. Aristoteles, Poetika'da "karakter"i tanımlıyor: "Karakter belli bir istem gücünün ifade ettiği şeydir."[3] İstem gücü, irade, değiştirme mücadelesi olmayınca karakter ortadan kalkıyor. Konjonktür, esnek sanatçı verili olanı kabul etmiş, iradesi olmayan sanatçıyı anlatıyor. Bir "küfür filmi" Prenses'in, Berlin in Berlin'in hiçbir karakter kırıntısıyla ilgisi var mı? Böylece karaktersiz, esnek, konjonktür insanın temel nitelikleri çıkmış oluyor.

Bu insanın yaptığı sinemanın insana vereceği hiçbir şey yoktur, insandan aldıkları ise insani değerleridir. Burada söylenenler esnek sanatçının kavramlaştırılması, soyutlanmasıdır. Esnek sanatçı somutu, bu soyutlamadan az ya da çok sapma gösterebilir. Bunu tartışmak değil sorunum.

Bu sinemayı ne yapmak gerekiyor? Nijat Özön yıllar önce

(3) Aristoteles, Poetika, s. 26, İstanbul, 1963.

yazmış. "Bugün sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş, başı boş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi; yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kendi kendini yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle beğenisi korkunç şekilde körletilmiş seyirci yığınıyla, er geç çökmeye mahkum bir sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra sabırla ve uzun vadede yeni bir sinemayı yeni temeller üzerinden kurmak mümkün olabilecektir."[4] Evet, 25 yıldır bu bekleyiş sürüyor. Bugün bu çöküşün gerekliliği daha yakıcıdır. Esnek, konjonktürel ve karaktersiz, kendi niteliklerini bütün topluma geçirmiştir.

Çökmesi gereken, yeni bir doğması gerekene ihtiyaç demektir. Bizim işimiz onu yaratmak. Yeni sinema, insani değerler üzerine kurulu bir güzellik anlayışıyla, gelişmiş, değiştirme gücü yüksek, şahsiyetli insanlar için yapılacaktır.

(4) Nijat Özön, age.

Fetişist Sinemanın Karanlığı: Gizli Yüz

Fetişizm, ilkel insanın gerçeklikle kurduğu yanlış ilişkiyi anlatıyor. İlkel insan çeşitli nesnelerde, doğal oluşumlarda gizli kuvvetler var sanıyor ve onlara tapınıyor. Nesnelerden tapınılacak fetişler icat ediyor. Fetişizm ile büyücülük arasında kopmaz bir ilişki var. İlkel insanın dini içinde de önemli bir işlevi var fetişizmin.

Fetişizm kavramının, ilkel insanın yanılsamalı bilincinden kalkarak bugünün dünyasına uygulanmış iki anlamından daha söz etmek gerekiyor. Psikoloji ve iktisat alanında gerçeklikle kurulan yanılsamalı, fetişist ilişkiler için kullanılıyor. Psikolojide Freud, iktisatta Marx, fetişizm kavramına yeni anlamlar yüklüyorlar. Buradaki fetişizm kullanımı her üç anlamıyla da ilişkili, fetişizmin sinema yoluyla nasıl sanatlaştırıldığını, gerçeklikle yanlış ilişkinin nasıl estetize edildiğini göstermeyi amaçlıyor.

Gerçekçi olmayan sanat eserlerinin gerçeklikle yanlış ilişki

kurduklarını, yanılsamaları estetize ettiklerini biliyoruz. Fetişist sanatın ayırıcı yanı, gerçekliği açıklamada, yansıtmada fetişlerden yola çıkması, fetişler yaratarak gerçeği gizemleştirmesinde odaklanıyor.

Gizli Yüz filmi, hem gerçeklikle kurulan fetişist ilişkiyi açıklamak açısından hem de bir gerçekliği anlamlandıracak imgeler yaratmak yerine, daha önce yaratılmış etkilerin sanatsal mekanizmalarını taklit ederek kitsch imgeler üretmenin tipik bir örneği olması açısından incelemeye son derece elverişli bir film. Gizli Yüz'de, gizemli güçlerin büyüleyici etkisinden yola çıkarak insan üzerinde egemenlik kurmaya yarayan fetişizmle insanın bilinçsizliğinin, gelişmemiş estetik beğenisinin boşluğunda yerleşen kitsch bütünleşiyor. Fetişist ve kitsch sanatın kopmaz ilişkisini araştırmak için de bu filmin tipik bir örnek olduğu görülüyor.

Gizli Yüz'e geçmeden önce, star sisteminin de, sanat alanında gerçekliğin fetişist yanılsamayla örtülmesinden doğduğunu belirtmeliyim. Star sisteminin geliştirilmesinde toplumsal süreçlerin, star sisteminin ekonomi politiğinin rolü belirleyici, ancak star sisteminin biçiminin, etkileme mekanizmalarının fetişizm üzerine kurulduğu söylenebilir. Star sisteminde sanatçı ve sanat eseri, bu ekonomi politik ilişkinin üzerini örten fetişlere, putlara, mitlere dönüştürülmüştür. Sanat ve sanatçı açıklanamaz, bilinemez, gökten inmiş kuvvetlerin, sihirli yeteneklerin taşıyıcısı olarak mitleştirilmiştir. Star sisteminin en önemli kurumlarından ödülü düşünürsek, ödüllerin biçimi bile birer fetiştir. Oscar fetişi, Antalya Portakalı vs... Fetişleştirilen sanatçıya dokunmak, onun imzasını almak, bu ilişki içinde ilkel insanın bakış açısının sanata yansıması olarak ortaya çıkıyor.

Fetişist için, insanın gözünün boyanması, gösterilenin açık bir kavranışı yerine anlaşılmaması temeldir. Gizli Yüz'ün fetişist

senaryo yazarının dediği biçimde söylersek, "sanat eseri anlaşılınca biter".[1] Çünkü anlama, fetişizmi, yanılsamayı, göz boyamayı ortaya çıkaracak, fetişist şarlatanın gerçekliği görünür olacaktır. Bu çalışma, Gizli Yüz fetişizmi için bunu gerçekleştirmeyi deniyor.

Gizli Yüz'de her şey, bütün hayat "gizli anlamlar"ın, "gizemli kuvvetler"in arkasında gizlenmiştir. Film boyunca bir "gizem" edebiyatı sürer gider. "Rüya" "esrar", "sır", "suret"... Fetişizm repertuarının bütün gözde kavramları havada uçuşur. Bu gizemin sisli havasında, filmin mutlaklaştırmaya çalıştığı fetişist açıklamalar seyirciye tıkıştırılır. Merakla, "sır"ların açıklamasını bekleyen seyirci, bildiklerinin de "sır"laştırıldığını fark edemez bile.

Gizli Yüz, saatlerden kutsal fetişler icat eder. Filmin büyücüsü ya da azizi bir saatçidir. Saatçi de bir fetiştir, "anlamlı yüz" fetişi. Buna geleceğim. Önce bilinenin fetişleştirilmesini örneklemek için saatler üzerinde durmak istiyorum. Burada saatler gerçeklikteki işlevleri ve anlamlarıyla değil, fetişleştirilmiş bir biçimde karşımıza çıkarlar. Saatlerin anlamları işlevlerinden, Dünya'nın Güneş çevresindeki hareketiyle ölçülü bir zamanı göstermekten kaynaklanmaz, saatler bu işlevin bütünüyle dışında anlamların, daha doğrusu ne demekse, "sır"ların taşıyıcısıdırlar. Kuşkusuz, sanat eserinin, gerçekliği yaratıcı bir biçimde dönüştürmek, olguları gerçekliğin ötesinde anlamlara götürmek gibi bir niteliği vardır. Burada, gerçekliği yaratıcı bir imgeleştirme, gerçekliğin görünmez ilişki ve süreçlerini görünür kılma işlevi söz konusudur. Gizli Yüz filminde ise fetişleştirilen saatler böyle bir işlevle değil, tersine, bilinenin metafizikleştirilmesi, ucubeleştirilmesi işleviyle yüklenirler.

Burada sanatsal yaratıcılık, yanılsamaları yıkmaya değil, yeni

(1) Orhan Pamuk, Hürriyet, 2 Aralık 1991.

yanılsamalar yaratarak insanın bilincini karartmaya hizmet eder. Fikret'in 20. yüzyılın başında "putunu kendi yapan, yine dönüp kendi tapan insan"ı şiirleştirerek yıktığı yanılsama, 20. yüzyılın sonlarında "başyapıt" bir filmle yeniden yaygınlaştırılmak istenmektedir. Sanat eserini çözümleyerek gerçeklikle ilişkisini açıklamak ve sorgulamakla yükümlü eleştirmenin de bu fetişizmden nasibini aldığını belirtmek gerekiyor. Örneğin Burçak Evren, bir fetiş kavramla, "başyapıt", Gizli Yüz'ü kutsayarak, fetişizmin pekişmesinde üstüne düşeni yapıyor.[2]

Gizli Yüz'ün "anlamlı yüz"lü azizi saatçi, baş fetişi şöyle sunar: "İnsanlara saatleri anlatmak isterdim... Mekanizmaların inceliğini, yayların korkunçluğunu... çarkların karanlığını... Şimdi kimse saat nedir farkında bile değil. Kimse kolunda bütün gün taşıdığı şeyin içinde nasıl bir sihirli düzen vardır bilmiyor." Saatlerin anlatımındaki özen görülüyor. "Sihir" kavramı fetişi ortaya çıkarıyor. Elbette, fetişleştirme için bu kadarı yetersiz, arkası geliyor. Saatin içindeki "sihirli düzen"in bilinmemesi bakın nelere neden oluyor. "Belki bunun için insanlar kederli, belki bunun için hikayelerini bile anlatamıyorlar... Akreple yelkovanın arkasında nasıl bir can vardır hissetmiyorlar bile."[3] Saate yüklenen "can"la fetiş çizimi ilerliyor. Bir de "sır" olmalı. "İnsanlara saatlerin sırrını anlatabilmek isterdim." diyor aziz saatçi. Böylece "sır"lı, "sihirli", "can"lı saat fetişi yaratılmış oluyor. Bundan sonrası, sözdeki "belki"nin sinema diliyle silinmesi ve saat fetişi çevresinde saate tapanlar tarikatının örülmesidir.

Film, fetişist eleştirmence, filmdeki saat örneği, bir fetişe dönüştürüldü. Bu, yanlış kavramlarla filmin açıklanması, fetişleştirici yanılsamanın Gizli Yüz'e uygulanmasıyla gerçekleştirildi. Gizli Yüz bir "arayış" filmi ilan edildi. Bu "arayış"ın sorgulanma

(2) Burçak Evren, agy.

(3) Orhan Pamuk, Gizli Yüz, özgün senaryo, s. 23, fotokopi, Alfa Film.

sı, fetişist filmin gerçeklik içindeki yerine oturtulması için ipucu olabilir. Filmde "arayış"ın zerresi bile bulunmazken Gizli Yüz nasıl "arayış filmi" ilan edildi? Bu, yanılsamayı mutlaklaştıran göz boyama ile yapıldı. Filmde bir kadın "anlamlı yüz" arıyor. Buradaki arama, "arayış filmi" nitelemesi için çıkış noktası oldu.

"Anlamlı yüz", fetişizmin Freudçu anlamıyla bağ kurabileceğimiz bir kavram. Psikolojideki fetişizm, insanın cinsel dürtülerini cinsellikle ilgisiz nesnelere yansıtmasında ortaya çıkar. Bu yansıtma, insan bedeninin parçalara ayrılması, cinsel dürtülerin parçalanmış bedene yansıtılması biçiminde de görülür. Burada, bir süreç ve insani ilişkinin, cinselliğin yanılsamalı yaşanması, parçalanması söz konusudur. "Anlamlı yüz"ün cinsel çağrışımı belirsizdir, ancak insan bedeninin parçalanması tutumunun bir ürünüdür. Böylelikle, bir insan değil, bir "yüz" arayan insan, fetişist bir bilinçle hareket ediyor demektir. Filmdeki kadın da "anlamlı yüz" arar. İnsanı parçalarına indirgemek, bu fetişist bakış, aynı zamanda insanı nesneleştirmek anlamına gelir. Hem "anlamlı yüz"ün hem de "arayış"ın sorgulanması Gizli Yüz'ün aydınlatılmasında son derece önemli.

İnsanı yüze indirgerken yüzün "anlamı"nı da, saatlerdeki gibi fetişist bir kutsallıkta arar. İnsan hayatının yüze yansıması olarak, belki, gerçekçi bir bakışla "yüzün anlamı"ndan söz edilebilir, ama Gizli Yüz'cülerin aradığı anlam kesinlikle hayatın dışındadır ve hayatın oluşturduğu bütün anlamları küçümseme üzerine kuruludur. Böylece hayatın yanılsamaya çevrilmesi sürer.

Peki, bu metafizik "anlamlı yüz" nasıl aranır? Parayla. Mirasyedi kadın, bir fotoğrafçı "kiralar" ve "anlamlı yüzü" onun her gün fotoğrafını çekip önüne getirdiği "yüz"lerde arar. Kadının davranışı bir arayış değildir. Evinde oturur, "arayış"ı parası yapar. Böylece, filmde görünen somut fetişlerin yanında "para", kapitalist sistemin "meta fetişizmi" sürecinde temel fetiş para,

filmde gizli bir başrol oyuncusu olarak karşımıza çıkar.

Paraya ve meta fetişizmine geçmeden önce, "anlamlı yüz"ün hayat dışılığını, filmdeki otururken arayan kadının ağzından gösterm k gerekiyor. Fotoğrafçı, kadının yanlış bir yüzü seçip seçmediğini kontrol etmek için sorar: "Altı ay önce kuyumcu için de böyle dediydin..." Kadın kuyumcunun yüzünün anlamsızlığını şöyle açıklar: "Yüzündeki işaretler yaşlılık izleriymiş." "Ya zimmetine para geçiren muhasebeci?" "Suç işlediği için o kadar anlamlıymış yüzü." diye cevaplar yüz arayıcısı. Böylece, insanın yaşadıklarıyla biçimlenen, anlamlanan yüzünün söz konusu edilmediği, bütünüyle metafizik, gökten inmiş, fetiş bir "anlamlı yüz" arandığı ortaya konmuş oluyor. Bu yüzün parayla aranması da hayat dışılığa uygundur. Fetişizm, gerçeklikle yanlış ilişki, insanın kendi niteliklerini, etkinliklerini nesnelere yansıtması, filmin kadın kahramanının parayla arayışında da görülüyor.

Şimdi paraya ve meta fetişizmine gelebilirim, insanı "yüz"e, "yüz"ü gökten inmiş bir anlama indiren Gizli Yüz, nesnenin insanın önüne konulduğu kapitalist sistemin fetişizmiyle bu noktada buluşur. Saatler ve fetiş yüz, yaşayan insandan daha değerlidir. Bu fetişlere gösterilen hassasiyet, insandan, insanın gerçek niteliklerinden esirgenir. Dünyayı geliştirecek duygusallık da nesnelere aktarılmıştır, insan ilişkilerini nesnelerin ilişkilerine dönüştüren, hayatı insana yanlış kavratan meta fetişizmi, burada nesnelerin yüceltilmesinde ortaya çıkar.

Filmde fotoğrafçının saati bozulur. Kutsal saatin bozulmasını nasıl fark etmiştir fotoğrafçı? Saatçi sorar: "Nereden anladın bir derdi olduğunu?" Fotoğrafçı cevaplar: "Öyle hissettim... huzursuz ediyordu beni..." Saatin "derdi" ile saat insanlaştırılır ve saatin bozulması "huzursuz olmakla" gizemli hale getirilir. Ama daha önemlisi, saatçinin bunu yorumlayışında ortaya çıkar:

"Herkes bu kadar hissedebilseydi dünya bambaşka bir alem olurdu." Böylelikle nesneye gösterilen hassasiyetle dünyanın güzelleşebileceği kuruntusu estetize edilir. Oysa tam tersine, insanların duyarlılıkları, kapitalist sistem içinde birbirlerine değil, nesnelere yönlendirildiği için dünya bu kadar berbattır. Meta fetişizmi, malları hayatın belirleyicisi olarak kavramak, hayatı metaların egemenliğinde yaşamak, tam da bu berbat dünyanın fetişist yanılsama içinde mutlaklaştırılmasıdır. Gizli Yüz, bu fetişizmi estetize etmek için insanın ilkel bilince geri götürülmesinin bütün mekanizmalarını kullanır. Burada devreye kitsch çorba girer.

Tasavvuf kavramları, ortaya çıktıkları tarihsel ve toplumsal süreçlerden kopartılarak Gizli Yüz'ün fetişizmini kakıştırmak için oraya buraya serpilir. Sinemanın merak yaratmak için geliştirdiği bütün biçimler Gizli Yüz'ün fetişist hakikatlerini seyirciye yutturmak için seferber edilir. Sıralanan öğelerin, havada uçuşan bu metafizik "anlam", "sır", "esrar", "rüya"dan öte bulgulattığı, seyirciyi götürdüğü bir bilinç yoktur. Çok şey anlatıyormuş etkisi yaratan ve hiçbir şey anlatmayan, gerçekliğin yanılsamalı bilinci fetişizmi yeniden üreten bir filmdir Gizli Yüz. Feridedin Attar'ın dizeleriyle başlayan Gizli Yüz'ün tasavvuf kavramlarını bir kitschin öğelerine dönüştürdüğünü görmek için uzağa gitmek gerekmez, Feridedin Attar'ı düşünmek yeter. Düşüncelerini aktarabilmek için dolaylı bir dil yaratan, gizemli bir dille tasavvuf inancını şiirleştiren Feridedin Attar'ın gizemliliği tarihi ve toplumsal bir gerçekliğe denk düşüyor. Attar, inançlarının mücadelesini vermek için dönemin iktidarına karşı geliyor. İsmet Zeki Eyuboğlu Attar'ın durumunu şöyle anlatıyor: "Özellikle 'Mazharü'l Acaib' adlı yapıtının elden ele dolaşması inançlarının yayılmasına yol açtı. Çağın yönetimini öfkelendiren bu yapıtı yakıldı, evi basıldı, nesi var nesi yoksa ılgarlandı, kendisi de

dinsizlikle, eski İran'da yaygın olan çoktanrıcı inançları sürdürmekle suçlandı, ölümle karşı karşıya geldiğini anlayan Attar, gizlice Mekke'ye gitti, bir süre dolaştı, edindiği bilgilere dayanarak"[4] yeni yapıtlar yazdı. Gizli Yüz'de ise, sistemin hakikatlerini yanılsamalarla örten fetişizm için tırtıklanan ve aktarılan, Attar'ın mücadeleci ve iktidar karşıtı kişiliği değil; bugün için çoktan aşılmış mistik felsefesi temel alınıyor. Böylece Attar, etki yaratma tuzakları olarak nitelenebilecek kitsch için malzeme oluyor. Hiçbir karesinde karşı çıkmayan bir film için. Attar ve benzeri bütün tırtıklamalar, çok şey anlatıyor görünüp, fetişizmiyle sistemi kutsayan bir kitschten başka bir şey olmayan Gizli Yüz'de oraya buraya yapıştırılıyor. Bir aldatmaca içinde.

Umberto Eco şöyle der: "Okuyucuyu bir bulgulama edimine katmayı düşünmeyen, tersine özel bir etkiyi, estetik hazzın ta kendisi olduğu inancıyla, kayda almaya zorlamak isteyen herhangi bir sanatsal iletişim gibi, içinde eklemlenmiş olduğu yola göre, Kitsch de bir çeşit sanatsal aldatmaca ya da Hermann Boch'un yazmış olduğu gibi, 'sanatın değer dizgesinde bir kötülük öğesidir'".[5] Gizli Yüz'ün kitsch yazıcısı Orhan Pamuk da Eco'nun saptamasını, "estetik hazzın ta kendisi" olarak yutturulmak istenen etki mekanizmasını bir söyleşide şöyle doğruluyor: "Yani ne demek filmi anlamak? Seyrediyoruz işte. Ve o sırada bize neler duyuruyorsa odur film. İllaki şu anlama geliyor, bu anlama geliyor..."[6]

Gizli Yüz'ü anlamak zor değil. Anlattığı şeyler var. Ama hepsi geri ve boş, insanı küçültücü şeyler. Bütün bunları yenir yutulur yapmak için de, bilinçsiz bir seyirci gerekiyor. "Seyrediyoruz

(4) İsmet Zeki Eyuboğlu, Günün Işığında Tasavvuf Tarikatlar Mezhepler Tarihi, s. 130, İstanbul, 1978.

(5) Umberto Eco, Açık Yapıt, s. 234-235, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul 1992.

(6) Orhan Pamuk, Nokta, 9 Şubat 1992.

işte. O sırada bize neler duyuruyorsa odur film." olması gerekiyor. Fetişist eleştirmen seyirciyi bu bilinçsizliğe sokmak için Gizli Yüz için elinden gelen göz boyamayı esirgemedi.

Gizli Yüz'ü anlamaya devam ediyorum. "Arayış" yutturmacasını çözmeye devam. Kadın aramıyor, parayla aratıyor, ya fotoğrafçı kadını arıyor mu? Hayır. Filmin hiçbir kırıntısında arayan insan yok. Kadın kayboluyor, fotoğrafçı kasabasına dönüyor. Ailenin servetini alıp İstanbul'a giderken rastlantıyla televizyonda kadını görüyor. Buraya kadar hiçbir arama eylemi yok. Sonrasında da, televizyonda gösterilen video kasetinin getirildiği kasabaya giderek bekleme dışında bir "arayış" bulunmuyor. Kadın kendiliğinden kasabaya geliyor ve gidiyor. Kadının gittiği şehri de araması gerekmiyor.

Fotoğrafçının bu şehri buluşunu anlatmadan geçemeyeceğim. Son derece komik. Özgün senaryodan aktarıyorum: "İri adam ağzına bir şekerleme atar." Bu "iri adam", kadının muhafızı böyle çağrılıyor, filmin en dramatik sahnesinde neden şekerleme yiyor, birazdan görülecek. Kadın telaşla "Gidiyoruz" diyor. Bir şekerleme tutkunu muhafız, özgün senaryoda saatçiyi "bir yumrukla deviriyor". Bu sırada koşarak gelen fotoğrafçı yetişemiyor, yerdeki saatçiyi kaldırırken soruyor: "Nereye gittiler?" Fotoğrafçı "çaresiz çevresine bakınır. Yerde kırıştırılmış bir kağıt... 'Bu ne!' Saatçi 'Bana vuran ayı yiyordu... şeker.'"[7] Böylece, şekerlemesever muhafız işte bu "şekeri", yani şekerin sarılı olduğu kâğıdı bırakmak için, filmin en dokunaklı sahnesinde şeker yiyormuş meğer. Çünkü "başyapıt" "arayış" filmi Gizli Yüz'ün "arayıcı" fotoğrafçısı aradığını bu kağıtta bulacak. "Fotoğrafçı merakla bakar. Mırıldanarak okur içindeki maniyi 'durma sefer et diyarı kalbe/ Can baş ko rehgüzarı kalbe". Ne hikmetse, şeker kağıdının "dışında bir şehrin simgesi olan saat ku-

(7) Orhan Pamuk. Gizli Yüz, özgün senaryo, s. 104.

lesi vardır." Şeker kağıdının "dışı" olmasına mı şaşmalı, yoksa saat kulesinin bu kağıdı bulmasına mı? Saatçiyle fotoğrafçı, Orhan Pamuk'un diliyle şöyle bakarlar birbirlerine: "Aynı şeyi düşünmenin, bir bilmeceyi çözmenin anlayışıyla..." İşte böylece bir bilmeceyi çözmenin ne kadar kolay olduğu, "iri adam"ın şekerleme sevgisinin bir filmde ne denli önemli olabileceği ortaya çıkmış oluyor. Yalnız basılı senaryodan "iri adamın" şekerleme yemesi çıkarılmış, sadece sonucu var. Şeker kağıdı bulunuyor, bilmece de hemencecik çözülüyor. Böylelikle, bir duruş, metafizikle mıhlanış filmi olan Gizli Yüz'ün "arayış"ının nasıl arayışsızlık olduğu da ortaya çıkıyor.

"Arayış" yutturmacasını mirasyediliğin estetize edilmesi bütünlüyor. Filmin iki kahramanı da birer mirasyedi. Kadın babasının mirasıyla "anlamlı yüz" aratıyor; fotoğrafçı, fetişist bir tutkuyla bağlandığı kadını beklerken ailesinin "geleceğini" belirleyecek bütün altınları harcıyor. Böylelikle arayışsızlık, başkalarının etkinliklerinin, emeklerinin ürününe konarak yaşamanın güzelleştirilmesiyle pekiştiriliyor. Ancak eylemli insan, etkin insan arayabilir. Arayış, dönüştürücü bir etkinlik olduğu ölçüde, gerçeklikle yeni ilişkiler kurma demektir. Gizli Yüz ve iki kurnaz sanatçısı Ömer Kavur'la Orhan Pamuk, başkasının etkinliğinin ürününe el koyarak varolan asalak bir sınıfın, burjuvazinin egemen olduğu bir sistemin temel yanılsamasını, meta fetişizmini yeniden üretirken kahramanlarının asalaklığını olumlamayı, bu asalakların estetize edilmesini ihmal etmemişlerdir.

Gizli Yüz'de aşk ve sevgi de yok. Gizli Yüz kitschini anlamlandırmaya çalışan seyirci, bir kadın ve erkeğin varlığından yola çıkarak boş yere bir aşk ve sevgi ilişkisi aradı. Burada aşk ve sevgi fetişist bir ilişkidir. Tapınma vardır aşk yerine.

Gizli Yüz, ilkel insanın yaşadığı koşullarda zorunlu bir yanılsamayı bugüne taşımakla ve onu, bugünün meta fetişizmini gi-

zemlere bezemek için seferber etmekle insanın ilkel bir bilince geri götürülmesinin estetiğini kuruyor. Fetişist eleştirmenin, sanatı fetişleştiren star sisteminin ödüllerine boğulması bu çerçevede anlamlanıyor.

Marx, kapitalist ilişkiler içinde insana egemen görünen metaların, meta fetişizminin aşılmasında yeni bir sistemi gerekli görüyor. "Metaların bütün gizemi ve emek ürünlerinin metalar biçimini aldığı anda çevresini saran büyü ve sihir", [8] ancak metalaşmanın olmadığı bir toplumda yok olacak.

Büyü ve sihir, gerçeklikle yanlış ilişkinin kavramları. Gerçeklikle yanlış ilişkiyi sanatlaştıran Gizli Yüz, estetikleştirdiği fetişizmle, gerçekliği dönüştürmeye giden yolda insanın önünü karartıyor. Fetişist sinemanın karartıcılığı işte buradan geliyor. Metaların gizemle örtüldüğü bir gerçeklikten kurtulmak isteyen insana, bu gizemi daha da koyulaştıracak bir duvar örüyor. Bu duvarın taşları ordan burdan devşirilmiş. Bu devşirmeyle bir kitsch inşa ediyorlar Ömer Kavur'la Orhan Pamuk. Fetişist sinemanın karanlığını aydınlatmak için gerçekçi yöntemle bu duvarı incelemek gerekiyor. İnsanın, yeni bir insan ve toplum arayışını, mücadelesini ileriye götürmek için her türlü karanlıktan kurtulmaya ihtiyacı var.

(8) Karl Marx, Kapital, s. 91, Çeviren: Alaattin Bilgi, İst. 1986.

Yeni Sinema Eleştirisi Dogmatik'i Doğarken

Kurbağa ile kuşun tartışması ile başlamak istiyorum. Kurbağa ile kuş bir ağacı tartışıyorlar. Kuş yüksekte. Göle bakan bir çam ağacı görüyor. Ovanın yüksek dağlara açıldığı noktada önce birkaç tepe var. Çam ağacı birinci tepenin yamacında. Kuş, "Bu, bir çam ağacıdır" diyor. Yerini tarif ediyor kurbağaya. Kurbağa ise yerde. Y rden bakıyor çam ağacına. Kocaman bir kütük görüyor karşısında. Kurbağa bu kütükten sarkan yeşil iğne yapraklara bir anlam veremiyor. Dolanıp duruyor ağacın çevresinde kurbağa. "Bu, bir kütük" diyor kuşa. Bir tartışma başlıyor kuşla kurbağa arasında. Çam ağacından ne anladıkları üzerine. Bitmeyecek bir tartışma. Kurbağa sinirleniyor. Ter ter tepiniyor "Bu, bir kütüktür!" diye diye.

Bir süredir yeni bir sinema eleştirisi yazıyoruz. Egemen sinema eleştirisinin kalıplarını yerle bir eden bir sinema eleştirisi.

Metalaşmış sinemanın pazarlamacısı konumuna düşmüş egemen sinema eleştirisinin durumu aydınlığa çıktı bu eleştirinin ışığında. Böylelikle şu görüldü. Bugüne kadar yazılanlar, eleştiri değil, filmlerin konularının özetiydi. Bu özete, her film için söylenebilecek, "çekimler şöyle iyi", "oyuncular böyle başarılı", "şu kadar dolara mal oldu", "şu kadar Oscar topladı", "gerilime dozaj yüklemesi yapıyor", "bir hit film", "seyirlik", "teknolojinin sinemaya egemenliği" ve benzeri klişe sözlerle "eleştirellik" kazandırılıyordu.

Film şirketlerinin filmlerini pazarlamak için bu sinema eleştirmenlerine gönderdikleri basın bültenleri bu yazılar için temel verileri sağlıyordu. Bu eleştirinin indiği en aşağı noktada, filmler için yıldız veriliyordu. "Başyapıt: dört yıldız, gerçekten ilginç: üç yıldız, gerçek olmadan ilginç: iki yıldız, izlenmemeli: bir yıldız." İnsanın estetik beğenisini korku duygusuna, cinsel güdülerine, en ilkel dürtülere indiren Hollywood sinemasına da böyle bir eleştiri denk düşerdi. Sinemanın metalaştığı, sanatlıktan çıktığı bu noktada, bu meta üretiminin bekası için "pazarlamacı yazar" gerekiyordu. Gereken yaratıldı.

Yazılanların geçmiş zaman kipiyle yazılması, bu eleştirinin sona erdiği anlamına gelmiyor. Bu eleştiri sürüyor, ama başlayan yeni eleştiriyle bu eleştirinin özellikleri bilince çıkıyor. İşte tam bu noktada, bu söylenenleri doğrulayan bir şey oldu. Çürüyüşünün açığa çıkmasının telaşıyla egemen eleştiri bizim yazdığımız eleştiriye cevap verdi. Yaptığımız işin etkililiğini somutluyor bu cevaplar. Bu cevaplardan birini, geçen hafta, Özgür Gündem gazetesinin kültür sayfasında okudunuz. Benim "Oyuncu" filmiyle ilgili eleştirimden kalkarak bizim eleştiri anlayışımız "eleştiriliyordu".

Böyle düzeysiz bir eleştiriyle mi, cevap verilmeliydi bize? Düzeysizliği şöyle somutluyorum. Söz konusu yazı, bozuk bir

dille yazılmış her şeyden önce. Bozuk dili burada uzun uzun göstererek bu yazıyı da bozmak istemiyorum. Ancak bu dilin bozukluğunun nedenlerinden biri de kalıp benzetmeleri, hiçbir anlamı olmayan boş kavramları peş peşe sıralaması. Bunlara birkaç örnek vermeden geçmek istemiyorum. Yazısında şu türden ifadeler kullanmış Necati Sönmez: "Yazma dürtüsü", "tek başına katıksız bir sinema tutkusu", "görüntü kirlenmesi", "sinema dürtüsü", "çatık kaşlı muhalif söylem", "halkın muhalif söylemi"... Daha onlarca kalıp söz. Bu kalıpları birleştiren kalıp ve bozuk cümleler. Bunu anlayabiliyorum. Bu eleştirinin düşünme ve düşündürtmeyle bir işi olmadığı için, yazarları da kalıpları arka arkaya sıralamakta duraksamıyorlar. Yeni eleştirinin, bizim başlattığımız eleştirinin çıkış noktalarından biri, bu kalıp ve bozuk dili reddetmek. Eleştiriyi, yeni bir dille, düşünmeye ve düşündürtmeye elverişli yeni bir dille yazmak.

Necati Sönmez, beni eleştirdiği yazısında, hangi "sinema dürtüsü" ile yazdığımı merak ediyor?

Sinema sanatını dürtülere seslenen metalara dönüştüren Hollywood'un eleştirmeninin birinci sorusu bu. Kendisi dürtülerle yazıyor olmalı ki, bizde de "yazma dürtüsü" arıyor. Biz dürtülerle yazmıyoruz Bay Necati Sönmez. Dürtülerin gelişmiş bir toplumsallık içinde gerçekleştiği bir dünyanın kavgacıları olarak toplamsal bir sorumlulukla yazıyoruz. Toplumsal sorumluluğun yarattığı istençle, insanı dürtülere indirgemeye çalışan Hollywood'la ve Hollywood pazarlamacılarıyla mücadele ediyoruz.

Şöyle yazıyor Necati Sönmez: "İroninin Eleştiriyi Silen Boşluğu başlıklı yazıda, yazının yaklaşık ilk yarısını kaplayan eleştiri nasıl yapılır? vaazından sonra yazar, şimdiye dek Hollywood'u hedef alan en sert filmlerin başında adı geçen Oyuncu'ya ilişkin şu saptamaya varıyor;" Bundan sonrasını almıyorum, benim, "Oyuncu'nun Hollywood'u toplumsal ve tarihi bir çerçeveye

oturtmadan ele aldığı" saptamamı aktarıyor. Önce şunu söylemeliyim. Evet, sinema eleştirisi vaazı veriyorum. Bu vaaz, bundan sonra da sürecek. Ama Necati Sönmez'in atladığı bir nokta var. Bu vaazın gerekliliğini Necati Sönmez ve onun gibi yazanlar yaratıyorlar. Yazısından, bu vaazın yetmediği görülüyor Necati Sönmez'e. Çünkü, yazısının ortasında, bizim eleştiri anlayışımızda, yapıtın içinde yaratıldığı tarih ve toplumla bağlarının kurulmasının temel ilke olduğunu somutlayan bir alıntı yapıyor. Sonra dönüp, beni, "eleştireceği yapıtı tarih ve toplumdan kopartmakta sakınca" görmemekle eleştiriyor. Oysa benim eleştiri anlayışımda, Necat Sönmez'in "eleştirdiği" yazıda da vurguladım, yapıtı tarihe ve topluma bağlamak temel ilkelerden biridir. Vaazın yetmediği, bu çarpıtmadan çıkıyor. Devam ediyorum. Yukarıya Necati Sönmez'in yazısından bir bölüm aldım. Ne diyor Necati Sönmez: "... Hollywood'u hedef alan en sert filmlerin başında adı geçen Oyuncu..." Bizim, eleştiride kırdığımız önemli kalıplardan biri de burada gizli. "Oyuncu"nun "en sert filmlerin başında adı geçiyormuş". Kim düzenliyor "en sert filmler listesi"ni? Biz hiçbir listeyi, hiçbir reklam spotunu kabul etmiyoruz. Filmleri maddeci diyalektik eleştiri yöntemimiz ışığında kendi aklımızla değerlendiriyoruz. Necati Sönmez'e Kant'ın sözüyle sesleniyoruz. "Aklını kendin kullanma cesaretini göster!" Aklını "listecilere", "ödülcülere", "yıldız tablocularına" teslim etme. Bizim sinema izleyicilerinden ve okurlardan beklediğimiz budur.

Necati Sönmez, bizi donanımsızlıkla karalamış. Buna gülüyorum. Çünkü en meşum eleştirisi şöyle birinden geliyor donanımsızlık karalaması: "ve tabii, dogmatizmin dar ufuklarında kök salan bir eleştiri tarzını kurumlaştırmanın taşıdığı tehlikelere dikkat" çekmiş. Necati Sönmez sistemin ideologlarının sistem karşıtı anlayışlar için oluşturdukları "eleştiri" repertuarının

değişmeyen kavramını çıkarıyor karşımıza: "Dogmatiklik". Bu repertuarı da yerle bir etmek gerekiyor.

Tam bu noktada, bize "dogmatik" dediği noktada, bize en büyük övgüyü yaptığını bilmiyor Necati Sönmez. Bizim sinema eleştirisinde köklü bir yenilik yaptığımız, yeni bir eleştirinin açıldığı bu "dogmatik" sözüyle pekişiyor. Şöyle yazıyor Erich Rothacker, "Tarihselcilik Sorunu"nda: "Her yeni 'yönelim', en azından (bu yeni yönelim sahiplerince 'muhafazakar' sayılan) muhalifler tarafından 'dogmatik' görülecektir. İşte dogmatik, tam da, bir özgül tutumun, belirli bir stilin, özgül bir bakış tarzının sistematiğinin açımlamasından başka bir şey değildir." Ekliyor Rothacker, "Bu kavramın genişletilmesi ve genelleştirilmesi bizi ileriye götürecektir." Son derece önemli. Gericiliğin eleştiri repertuarı da en önemli kavramından yoksun kalacaktır böylece.

Bitiriyorum. Dogmatiklik, Rothacker'a göre, belirli bir bakış açısının, belirli ilkelerin ışığında gerçekliğe bakmak anlamına gelir. Düşünce olabilmeyi başarmak için, bir ön koşul dogmatiklik. Önemli olan seçilen bakış açısı, seçilen ilkelerin ve yöntemin sağlamlığı. Biz diyalektik maddeci bir dogmatikle bakıyoruz sinemaya. Necati Sönmez'in dogmatik'i ne? Yoksa o dogmatik değil mi? İlkesiz, bakış açısız arabesk bir bulamaç mı bilinci?

Kurbağa ve kuşla bitiriyorum. Kuş havadan, bambaşka bir noktadan bakıyor. Ufku geniş. Ağacı da, ormanı da görüyor. Zavallı kurbağa ise ağacı bir kütük sanıyor. Ağacın kabuklarını tanımlamaktan bir ağaç bilgisi çıkarmaya çalışıyor. Kuş da kurbağa da "dogmatikler" bu tartışmada. Ben bizim yeni dogmatik'imizi kuşunkine benzetiyorum. Geniş ufuklu.. İlkeli... Güzel... Maddeci diyalektik...

Repertuar Eleştiri ve Dogmatizmin Bayraktarlığı

Repertuar bir tiyatro ve müzik kavramı. Bir tiyatro topluluğunun daha önce oynadığı veya oynamaya hazır olduğu oyunlara o tiyatronun repertuarı deniyor. Aynı kavram tiyatro oyuncusunun ezberindeki roller için de kullanılıyor. Müzikte ise, şarkıcının söyleyebildiği parçalar toplamı repertuarı oluşturuyor. Ezberlemek, bir gösteri için hazırlıklı olmak, ne kadar uzak düşse de, bir de repertuar eleştiri var ülkemizde.

Repertuar eleştiri, belki de evrensel bir eleştiri türü. Tarihten de bağımsız belki. Bu eleştiri, ezber birtakım kavramların bir gösteriye çıkarcasına sergilenmesine dayanıyor. Elbette, ezber kavramlardan yola çıktığı için, eleştirinin temel işlevlerine, gerçekliği açımlamaya alabildiğine uzak bir sonuca götürüyor repertuar eleştirmeni.

Repertuar eleştirinin bir de sahnelenme yöntemi var. O da

hiç değişmiyor. Eleştiri diye bir repertuardan yola çıkan için, sahnelemenin tarihi ve koşulları hiç önemli değil zaten. O nedenle repertuar eleştiri, repertuardan çıkarılan kavramların, kalıplaşmış bir kompozisyon içinde ardı ardına sıralanmasından oluşuyor.

Repertuar eleştiri, başyapıtlarını sinemada veriyor. Özellikle Türkiye'de ve 1990'larda. Bu sinema eleştirisinin repertuarındaki birkaç kavramı sıralayalım: "Seyirlik", "kara film", "oscar ödüllü", "ilginç", "ustaca", "polisiye", "korku filmi", "üstün yapım", "beş yıldızlık", "ucuz", "eğlencelik" vb. ve bir sayfa daha vb... Bu kavramlara repertuar eleştirinin alanlarüstü kavramlarını da eklemek gerekiyor. Sinema eleştirisinden politikaya her alanda repertuar eleştirinin iki gözde kavramı var: "Dogmatiklik" ve "tekrar".

Sinemada repertuar eleştirinin şu günlerde ciddi bir sıkıntısı var. Repertuar eleştirinin bütün kavramlarını bir kenara atan ve yeni bir dille, yeni kavramlar yaratarak sinema eleştirisi yapan iki insan çıktı. Sevgideğer arkadaşım Hıdır Geviş ve ben. Repertuar eleştiri, tam bu noktada bütün kıskançlığıyla harekete geçti, "alanımı, sinemayı diyalektik materyalistlere kaptırmam!" diye çığlıklar atmaya başladı. Elbette bu çığlıklar ve bize karşı eleştiri diye çıkarılanlar da, repertuardan alınmaydı. Alanlararası repertuarın baş kavramları hemen torbadan çıkartıldı. Hıdır arkadaşım ve ben "dogmatik" ve "tekrar" eleştiri yazıyorduk. Sinema alanını başka alanlara bağlayarak repertuarı ihlal ediyorduk. "Polisiye filmin olanaklarını keşfetmemiz gerekiyordu". "Aşırı beğenmeme" hastalığına yakalanmıştık ve bunun "bir erdem olmadığını kabul etmeliydik". "Alıntı yapıyorduk, bu çok yanlıştı, alıntısız yazmalıydık." "Repertuarı ihlal etmemeliydik, hizaya gelmeliydik." Hatta bu repertuar eleştirmenlerden biri öyle ileriye gitti ki, benim takma adla yazı yazdığımı bir yerlere

ihbar etti. Repertuarın dağılması tehlikesi, Tanrılarına dua etmeye kadar götürdü bu eleştirmenleri.

Dedikoducu eleştiri

Bu noktada sevindirici bir durumun belirlenmesi gerekiyor. Bizim yazdığımız eleştiriye karşı çıkartılan repertuar eleştiriler, bizim eleştirimizin hedefi bulduğunu somutluyor. Yeni eleştirinin etkinliği böylelikle doğrulanmış oluyor. Repertuar eleştirinin ayaklarının altından toprak kayıyor. Bu eleştiri gitgide repertuarına daha çok sarılmak ihtiyacı duyuyor.

Şimdi, bu repertuar eleştirinin Tunca Arslan'da nasıl özgünleştiğini sergilemeye sıra geldi. Elbette repertuar eleştirmenin de "özgünlükleri" var. Kavramlar ve onları birbirine bağlayan mantık aynı olsa da, repertuarı kullanım derecesinde, ezberleme yeteneğindeki farklarda ortaya çıkan özgünlükler ve kişisel ayrıntılar var. İşte, Tunca Arslan'da, repertuar eleştiri, ç günlüğünü "dedikoducu" niteliğiyle geliştiriyor.

Bizi, bir filmi eleştirirken Bergson'dan, Cengiz Gündoğdu'dan, başka yazarlardan alıntı yapmakla "eleştiren" Tunca Arslan, Antrakt dergisinin Aralık 1992 sayısındaki "article"ına şöyle başlıyor: "Tanışmadım ve ne yazık ki herhangi bir yazısını da okuma fırsatım olmadı. Ama izlediği hemen her filmi İmam Gazali'nin teorik tezgahından geçirip, 'imamın fikrine göre bu film şöyledir' ya da 'böyledir' diyen İslamcı bir sinema yazarının olduğunu biliyorum." Peki, nasıl biliyor bunu Tunca Arslan. Tanışmamış, yazılarını okumamış, İslamcı bir sinema yazarının bulunduğunu ve eleştirilerinde İmam Gazali'den yola çıktığını nasıl biliyor? Elbette dedikodu yoluyla. Birilerinden duyarak. Duydukları üzerine, dedikodu üzerine eleştiri kurarak başlıyor bizi eleştirmeye Tunca Arslan. Dedikodu ile eleştiri yazma yöntemi karşısında "İslamcı eleştirmenin", İmam Gazali'ye dayanarak

film eleştirmesi ne kadar saygıdeğer bir tutum.

Tunca Arslan dedikoduculuğunu gizlemiyor, bütün insani çabaları yerle bir etmede son derece pervasız repertuar eleştirmen. Şöyle devam ediyor: "Kendisiyle tanışan bir arkadaşımın anlattığına göre film kaçırmamaya çalışan, festivali yakın takibe alan, sinema söyleşilerini, sempozyumları atlamayan, kendi yazılarının fotokopilerinin sinema kapılarına, panolarına asılması için uğraş veren bir sinema yazarı meslektaş var 'uzaklarda bir yerlerde'." Özgünlüğünü dedikoduculuk üzerine kuran Tunca Arslan'ın "alıntı düşmanlığı" açıklamasını buluyor. Elbette dedikodunun bayağı, vıcık vıcık bataklığında kulaç atanlar, insani birikimin, düşünme, okuma, sorgulama sürecinin karşısında olacaklar. Bu dedikoduculuk ki, en özgün eleştiri örneklerini verdirecek: "Neden başka yazarlardan alıntı yapıyorsunuz?" dedirtecek. Repertuar dururken neden yeni kavramlar, yeni bir yöntem... Neden insani birikimin üzerine kurulan bir eleştiri... "Neden aşırı beğenmeme"...

Tashihçi eleştiri

Tunca Arslan'ın, Antrakt'ın Aralık sayısındaki "eleştirisi" repertuar eleştiri içinde "özgün" bir "başyapıt" olmaya aday. Bu özgünlüğün bir başka özelliği, tashihçilik. Tashihçilik, bir yazıyı, dilbilgisi kurallarına göre denetleme işi. Çoğunlukla, dizgicilerin yazarken yaptıkları harf hatalarını düzeltmeye dayanıyor. Tashihçiler, mesleklerinden gelen bir deformasyonla, okuduklarına hep harf düzeyinde ya da kelime düzeyinde, en fazla cümle düzeyinde bakabiliyorlar. Tunca Arslan, benim kitabımı, İnsan Arayışı'nı bir tashihçi gözüyle okumuş. Bu beni üzdü. Bu yeteneğini bilseydim, kitap çıkmadan önce tashih için Tunca Arslan'a başvurabilirdim. Ancak belirtmem gerekiyor, Tunca Arslan iyi bir tashihçi değil. "Kuantum"un doğrusu "kuvantum" olacak di-

ye yazmış. Ama yanlış. Tunca Arslan'ın, bunu öğrenmek için, Planck'ın kitabının adına bakması yeterli. Ne var ki, burada sorun, Tunca Arslan'ın yöntemiyle, "tashihçilikle" eleştiri yapmak değil. Tashihçilik bir mesleki deformasyonla, yazıya kelime düzeyinde bir bakış açısını uyguluyor, asıl sorun, bunun yarattığı düşünme kısırlığı. Tashihçi, dili mutlak ve değişmez kurallar bütünü olarak görüyor. Kelimeler, harfler düzeyinde, "milimetrik bir despot" tashihçi. Dil de, kavramların anlamları da, yazılma biçimleri de sürekli değişme içinde oysa. Tashihçi bunu durdurmaya çalışıyor. Tunca Arslan'ın despotik bakış açışı, bir tashihçinin gözleriyle açığa seriliyor. "Kuantum" kavramının tek bir yazılışı yok Türkçe'de. Despotik tashihçi, kendi bildiğini tek doğru ilan ediyor. Tıpkı, yazabildiği biricik eleştiri tarzını, repertuar eleştiriyi tek doğru eleştiri yöntemi ilan etmesi gibi. Yazısını bizim yapmamız "gerekenlerle" donatması bu despotik tutumdan çıkıyor. Buna geleceğim, ancak geçerken, tashihçinin bir başka özelliğini yazmam gerekiyor. Tashihçiyi, kelimeler düzeyinden yukarıya çıkamayışıyla, gündelik olaylardan öteye gidemeyen dedikoducuya benzetebiliriz. Olayların arkasındaki eğilimleri, özü kavrayamayan dedikoducu ile; tashihçinin, kelimelerin birbirine bağlanmasıyla oluşan yazının bütünlüğünün açımladığı özü görmemesi benzerdir. Tunca Arslan'da ikisinin bir arada olması bir rastlantı değil.

Sırrını bir türlü çözemediğim şu iddia da, sanıyorum bu iki engin yeteneğin bir araya getirilmesine dayanıyor. Dedikodu ve tashihçiliğe. Belki de dedikoducu bir tashihçiye... Şöyle "eleştiriyor" beni Tunca Arslan: "Özellikle Albayrak'ın dayandığı temel birikimin, Stephen Hawking ile Stephen King arasındaki farktan habersiz olabilmek gibi potansiyel bir tehlike taşıması (...) üzerinde duracak değilim." Eğer Tunca Arslan tashihçi gözüyle, ikl Stephen arasındaki "fark"ın birinin soyadındaki "Haw" hecesin-

den ibaret olduğunu anlatmak istiyorsa söylediği doğrudur, böyle bir farktan haberim yok. Böyle bir "fark" yalnızca tashihçiler için, dedikoducu tashihçiler için önemlidir.

Despotik eleştiri

Repertuar eleştirinin bir başka özelliği despotikliği. Tunca Arslan'ın yazısı da bunu somutluyor. Despotluk kelime düzeyine kadar indiriliyor. Tunca Arslan, despotik eleştirinin bizim için uygun gördüğü gereklilikleri sıralıyor. Neler neler gerekiyor... "Neyin ciddiye alınıp neyin ciddiye alınmayacağını öğrenmemiz gerekiyor". "Her yazının birbirini tekrarlamasının önüne geçmemiz gerekiyor..." "Aşırı boyutlara ulaşan beğenmeme anlayışının bir erdem sayılmadığını kabul etmemiz gerekiyor..." "Polisiye ve gerilim sinemasının taşıdığı olanakları keşfetmemiz gerekiyor..." "'Devrimci bir sinema yazarı'nın, 'sinekten yağ çıkarma' anlamında olmasa bile bir filmi kodlarken emek harcamaları gerektiğine inanmamız, emek harcamamız, kafa yormamız gerekiyor..." Sevgideğer Hıdır arkadaşımın "JFK'ye amansızca saldırmasına yolaçan kafa karışıklığının, 'ideolojik ve politik', hedefi şaşırmasının 'özeleştirisini' vermesi gerekiyor..." Benim, "Hangi kıstaslara göre film izlediğimi, hangi kıstaslara göre 'yazmaya değer' bulduğumu, son bir iki yılın filmlerini içeren kitabımda, örneğin neden Pasolini'den, Kurosawa'dan, Lars Von Trier'den ya da 'Ay Carmela'nın Saura'sından, 'Vaatler Ülkesi'nin Wajda'sından hiç söz etmediğimi açıklamam gerekiyor..." Aynen böyle. Despot eleştirmene bütün bunlar da yetmiyor. "Son yılların en muhteşem, yaygın ve yanılgın kavramları haline gelen 'güzel' ve 'insan' kavramlarının bıktırıcı bir biçimde döne döne kullanılmasının içini doldurmamız gerekiyor..." Bunlar da yetmiyor.

Sevgideğer okur, bu despotça, tatsız "eleştiri" karşısında re-

pertuar eleştirinin bir kavramına dayanmak zorundayım. Repertuar sinema eleştirisinin repertuarında bir kavram var: "Sinema antolojileri". Sözgelimi, bir filmin bir sahnesi için bu kavram kullanılarak şöyle deniyor: "Sinema antolojilerine girecek bir cinayet sahnesi". Tunca Arslan'ın yukarıdaki eleştirilerinden sonra bu kavramı kullanmak zorundayım. Ama biraz değiştirerek. Bu eleştiri, "repertuar eleştiri antolojilerine" girecek bir eleştiri. Hatta yalnızca sinema eleştirisi değil, "dünya despotik eleştiri antolojisinde" yeri var bu eleştirinin. Neden "filanca yönetmenin filmini eleştirmemişim..." Hıdır Geviş, neden JFK'yı eleştirme "küstahlığında" bulunmuş... Neden "beğenmemezlik" ediyormuşuz... Böyle eleştiri hangi antolojide var... Neden "alıntı" yapıyormuşuz... Üstelik "küfeyle alıntı taşıyormuşuz..." Neden "önemsiz" filmleri eleştiriyormuşuz... Bütün bunları da antolojilere girmek için az görüyor olmalı ki ekliyor Tunca Arslan: "Ve daha pek çok şey..."

Repertuar eleştiri despot yüzüyle böyle çıkıyor karşımıza. Tashihçi yüzü, sözünü ettiği gerekliliklerin maddeci diyalektik yöntemle irdelendiğini görmesini önlüyor. İnsan Arayışı'nın birinci bölümü, "güzel" ve "insan"ın irdelenmesine ayrılmış oysa. Repertuar eleştiri, tashihçi ve dedikoducu gözleriyle bu bölümü "edebiyatla ilgili" bulduğu için atlıyor. Sonra da despotik niteliğiyle bizim için gereksiz bir sürü "gereklilik" çıkarıyor karşımıza.

Olanaksızı olanaklı kılan eleştiri

Repertuar eleştirinin despotikliğini somutlayan önemli bir şey daha var. Tunca Arslan'ın bu "antolojilere layık" eleştirisine Hıdır arkadaşım bir yanıt yazdı. Yanıtı Antrakt dergisi yayımlamadı. Despotça sansürle, niteliklerinin açığa çıkartılmasını önlemeye çalıştılar despot repertuarcılar. Onlar için ne üzücü ki, İn-

sancıl var. Gecersizliklerini göstermeye, insani bir kültürün kavgasını vermeye devam eden İnsancıl...

Bizi "kalıplara", "şablonlara" dayanmakla eleştiren Tunca Arslan şöyle yazıyor: "Bildiğim, işin 'ideolojik merkez üssü' neresi olursa olsun, hangi açıdan kavranırsa kavransın, sinemanın ve kuşkusuz sinema yazarlığının, bir 'kalıp' ya da 'şablon'a sığmasının olanaksızlığı." Sıraladığı "gerekliliklerle" bizi repertuar eleştirinin kalıplarına sokmaya çalışan Tunca Arslan, kendi deyimiyle, "olanaksızı olanaklı yapmaya" mı çalışıyor? Yazdığı her yazı ve repertuar eleştirinin öbür örnekleri birer "olanaksızı olanaklı yapma" başyapıtı o halde. Çünkü bu eleştiriler aynı kalıbı yeniden üretip duruyorlar.

Bu yazıyı hazırlarken, Tunca Arslan'ın yayımlanmış sinema eleştirilerini okudum. Ancak, burada eleştirilmeye değecek tek bir yazı bile bulamadım. Hepsi repertuar eleştirinin ortalama örnekleri. Bu yazılardan biri, Tunca Arslan'ın "olanaksızı olanaklı yapması"nı gösteren bir örnek. Batman Dönüyor filminin eleştirisini yazmayı gereksiz bulmuş Tunca Arslan. Çünkü Atilla Dorsay'ın ve Antrakt yazarlarından Uğur Vardan'ın bu filmle ilgili eleştirilerinden sonra gereksizmiş bu filmi yazmak. Repertuar eleştiri görev bölümü de yapıyor işte böyle. Merak ettim ve repertuar eleştirinin yaratıcısı Atilla Dorsay'ın Batman yazısını bulup okudum. Daha başlıkta ele veriyor yazı bakış açısını: "Sinemanın Teknolojiye Teslimidir." Hollywood'un bayağı mamulünün "teknolojiyle" açıklanması bilinci Sanayi Çağının başındaki "makine kırıcılarının" düzeyine götürmek değil de nedir? O dönemde, ağır sömürü koşulları altında başkaldıran işçiler, sömürüden sorumlu tuttukları makinelere saldırarak sömürüden kurtulmaya çalışıyorlardı. Repertuar eleştiri de, kapitalist sistemin metalaştırıcı sürecinde birer döküntüye indirgenen Hollywood ürünlerinden "teknolojiyi" sorumlu tutuyor.

Bitmedi. Atilla Dorsay'ın eleştirisiyle, Tunca Arslan'ın bir eleştirisini karşılaştırdım. Repertuar eleştirinin kompozisyonu çıktı ortaya: Girişte filmin uyarlandığı çizgi filmle ve filmin yönetmeniyle ilgili bilgi. Varsa yönetmenin öbür filmlerinin anılması. Buna bazen oyuncular da ekleniyor. Oscar ödülleri de bu bölümde sıralanıyor. Sonra filmin özeti geliyor. Atilla Dorsay'ın Batman eleştirisinin yarısından çoğu filmin özetine ayrılmış.

Tunca Arslan'ın Wajda'nın Uyuşturmadan filmi için yazdığı "eleştiri"nin de yarısından çoğu filmin özetine ayrılmış. Son bölüm özetten çıkarılan ve kalıp dille bir bulamaca çevrilen yorum kırıntılarına ayrılmış. Böylece repertuar eleştiri bitiyor. Aynı kalıp, repertuardan çıkarılan içi boş kavramlarla donatılır, işte size, "emek harcanmış eleştiri".

Repertuardan birkaç örnek... Tunca Arslan, repertuar eleştiride gelenek olduğu üzere, "yıl değerlendirmesi" yazmış. Bertolucci'nin filmi için şöyle diyor: "Bertolucci'nin lanetli filmi Paris'te Son Tango..." "Lanetli film" bir repertuar kavramı. Peki ne anlama geliyor? Tanrının sevgisinden yoksun mu bırakılmış Bertolucci'nin filmi? Dini bir kavramla hangi gerçekliği açımlıyor Tunca Arslan?

Tunca Arslan'ın kalıplardan ibaret, "olanaksızı olanaklı yapan" repertuar eleştirisine göre, "örneğin uyuz bir köpeğin serüvenlerini anlatan uyuz ve ucuz bir Hollyvvood yapımını yerden yere vuracağım diye" alıntı yapıyormuşuz. Peki bir filmin "uyuz" olması hangi estetik gerçekliği açımlıyor? Ya filmin "ucuz" olması... Bu sözleri okuyunca repertuar eleştiriye gülmekten alamıyorum kendimi... Bizim yazdığımız eleştiri için de aynı kalıbı kullanıyorlar. "Ucuz eleştiri" yazıyormuşuz. "Pahalı eleştiri" yazanlar böyle diyor işte. Torbadan "pahalı" bir sözcük çıkarıyorlar; "uyuz" ve "ucuz"...

Bulamaç eleştiri bu torbadan çıkıyor.

Bulamaç eleştiri

Repertuar eleştiri tarih ve toplum üstü, diye yazdım başta. Bu eleştirinin alanlar arası bir temel kavramı var: "Dogmatizm". Şimdi sıra dogmatizmin bayraktarlığında.

Bu bölümü yazarken Lenin'i düşündüm. Lenin, bu repertuarın "gözde kavramıyla" çok karşılaştı. Lenin, Marksizmi, kendiliğinden bilinçlenmeye karşı "işçi sınıfına dışardan bilinç götürme" düşüncesiyle geliştirdiği, dönemin koşullarında, yeni bir parti teorisi kurduğu kitabına "dogmatizm" eleştirisine yanıt vererek başladı. Lenin, Ne Yapmalı'da, belirli ilkeler üzerine kurulmuş bir sistemi reddederek seçmeciliğin, keyfiliğin, ilkesizliğin bulamacına gömülmek isteyen ekonomistlerle hesaplaşarak, 20. yüzyılın başındaki koşullara uyarladı Marksizmi. Burjuva ideolojisinin, Marksizme yönelttiği her eleştiride "dogmatizm" meşum yerini aldı. Bu eleştirinin repertuarındaki bu temel kavramı, "dogmatizmi" kurtarmanın zamanı geldi artık.

Bu konuda Erich Rothacker'in düşünceleri son derece aydınlatıcı. Rothacker, "hiçbir sistemin evrensel olmadığını, olsa olsa evrensellik iddiası taşıyan dogmatikler olduğunu" saptar. Rothacker, "dogmatik düşünmenin kaçınılmazlığını" vurgular. "Tanıdığımız tüm hukuk, sanat, din vb. sistemleri dogmatiktir. Ve bunların somut anlam içeriklerini keşfetmek konusunda yine dogmatik yöntemden başka yöntem yoktur." [1] Dogmatik'in zorunluluğu, yaratıcının kalkış noktasından çıkar. Her düşünce ve yaratıcı eylem belli bir zaman ve mekânda gerçekleşir. Bu belirliliğin getirdiği bir "perspektifi" vardır. Perspektif, bakılan yer, görüleni belirler. Değişik yerden ve zamandan bakıldığında değişik şeyler görülecektir. Bu görülenin sistemleştirilmesi, belirli ilkelere dayandırılması bir dogmatik bütünlük çıkaracaktır.

(1) Erich Rothacker, Tarihselcilik Sorunu, s. 45, Çeviren: Doğan Özlem, İstanbul, 1990.

Rothacker, bir düşünce, bir sistem olabilmeyi başaran her insani etkinliğin yapısındaki stiller bütünüyle bir dogmatik olduğunu söyler. "Her stil kendi nesnesi üstüne kendi açısından konuşur. Ve her stil, bu açı doğrultusunda kendi yolunda mantıksal çelişkisizliğini kazanır."[2] Bu dogmatik tanımlaması içinde Hollywood sineması da yerini alır. Kapitalist sistemin ideolojisinden görülen değerlere yer verir bu dogmatik sinema. Bu perspektifin dışında kalanları ise görmez ve göstermez. Bizim dogmatikliğimiz ise bambaşka bir noktadan bakmamızla belirlenmiyor. Kapitalist sisteme ve onun dogmatik manevi üretimlerine tarihsel maddeci bir yöntemle bakmamızdan geliyor bu dogmatizm. Bu yöntemin kavrayıcı, açımlayıcı ilkelerinden ödün vermeyen bir dogmatizm.

Bu dogmatizmin bayraktarlığını yapmak gerekiyor. Bize "dogmatik" diye saldıran, bir dogmatik olmayı bile becerememeyen, ilkesizliği, gelgeçliği, perspektifsizliği, arabeskliğiyle, egemen değerlere sarılmasıyla ortaya çıkan bulamaç repertuar sinema eleştirisine karşı çıkarılması gereken diyalektik maddeci yöntemdir. Bu yöntemin ilkelerinden sapmayan bir dogmatizmdir. Tarihi açıdan doğru yolda olduğumuzu repertuar eleştirinin çığlıkları da somutluyor. Erich Rothacker şöyle yazıyor: "Her yeni 'yönelim', en azından (bu yeni yönelim sahiplerince muhafazakâr sayılan) muhalifler tarafından dogmatik görülecektir. İşte dogmatik, tam da, bir özgül tutumun, belirli bir stilin, özgün bir bakış tarzının sistematiğinin açımlamasından başka bir şey değildir. Bu kavramın genişletilmesi ve genelleştirilmesi bizi ileriye götürecektir."[3] Biz ileriye gitmek istiyoruz. İnsani değerleri yerlebir eden bir sistemden, kapitalist sistemden ileriye... Dogmatizmin geliştirilmesi ve dogmatizm bayraktarlığı bu nedenle

(2) Age, s. 59.
(3) Age, s. 28.

önemli bizim için. Bulamacın, kapitalizmin dogmatizm kırıntılarının repertuarıyla yetinenlerin haykırışları bunun doğruluğunu bir kez daha gösteriyor.

Adı üstünde eleştiri

Bir sinemada tanıştığım bir okur yaptı bu saptamayı. Antrakt dergisinde ve Özgür Gündem gazetesinde çıkan bize yönelik eleştirileri okumuş. Şöyle dedi: "Çıkardıkları Sinema Gazetesi'yle, bu yazdıklarıyla ortadalar. Tunca Arslan'ın yazısı, adı üstünde 'eleştirinin sefaleti'ni gösteriyor." Gerçekten de altındaki yazıyı çok iyi niteleyen bir başlık "Eleştirinin Sefaleti". Repertuar kavramlarla, bozuk bir dille, bulamaç bir bakışla gelinen noktayı okur ne güzel kavrıyor. Repertuar eleştiri, Tunca Arslan'da bir özgünlük daha kazanıyor: Sefalet eleştiri olarak...

Biz ise ileriye gitmek istiyoruz. Düşünmeye ve düşündürtmeye çalışıyoruz. Yeni bir dille yazmaya çabalıyoruz. Maddeci diyalektik yöntemle bakıyoruz. Dogmatiksiniz diyor "pahalı" eleştiri... Onur kabul ediyoruz... İnsani bir dünyaya giden yolda dogmatizmin bayraktarlığı bize düşüyor. Duyulan gürültüler, bu yürüyüşte yıkılan, parça parça olan repertuar eleştirinin çıkardığı seslerdir...

Burjuva Demokratik Sinemanın Sonu

Bu son, Berdel'le iyice belirginleşiyor. Tekelci Vehbi Koç Atıf Yılmaz'a sipariş ediyor. Film, erkek çocuğu olsun diye, ikinci bir kadınla evlenmek karşılığında, henüz yirmisine basmamış kızını yaşlı bir adama veren bir köylüyü eleştiriyor. Filmin geçtiği köyde, "berdel", iki ailenin kızlarını karşılıklı takas etmesi üzerine kurulu bir töre. Başlık parası sorununa bir çözüm getiriyor. Atıf Yılmaz'ın Berdel'de oldukça başarılı olduğunu kabul etmek gerekiyor. Ancak tekelci kapitalist Vehbi Koç'un "Nüfus Sınırlama Vakfı"nın bir propaganda filmi olarak, tekelci kapitalizmin yerle bir ettiği köye ve değerlerine ağır eleştiriler yöneltirken hiç de etkileyici değil. Yerle bir edilen ataerkil değerlerin yerine tekelci kapitalizmin değişim değerlerinin konulduğu bilindiğinde, bu eleştirilerin yanlışlığı daha iyi görülebiliyor.

Tekelci kapitalizmin nüfus yasasını ihlal ettiği için Berdel'de eleştirilen köylü, çeyrek yüzyıldır, zaten, köyünden koparılarak,

işsizlik, yüksek fiyatlar, düşük ücretler, eğitim ve sağlık hizmetlerinden yoksunlukla kente sıkıştırılmış durumda. Film, çözülen, yok edilen köylülere, toplumsal süreçleri ve yaşadıkları sıkıntıların sorumlularını değerlendiremesinler diye, tekelcilerin ideolojik şiddetini uyguluyor. Filme göre sorunların sorumlusu yanlış istekleri olan köylü. Çözüm: Çoğalmamak.

Filmde "Nüfus Sınırlama Vakfı"nın 10 dakikalık bir doğum kontrol brifingi de yer alıyor. Böylelikle, insanı feodal değerlerden kurtararak, daha da özgürleşmesine yol açacak bir gelişmeden değil, tekelci kapitalizmin sorunsuz işlemesi için ihtiyaç duyulan işgücünden fazlasını daha kaynağında kurutma çabasından söz edildiği anlaşılıyor. Sorun, feodal değerlerin demokratik bir bakış açısıyla eleştirisi değil, tekelci kapitalizmin değişim değerlerine göre, yararlılık ilkesiyle eleştirisi olarak ortaya konuyor. Böylelikle, tarihi olarak zaten yenilmiş, aşılmış olana ideolojik darbeler indirilirken, onun yerine gelen tekelci sistem savunulmuş, güçlendirilmiş oluyor. Kapitalizmin yarattığı sorunlara, geçmişte sorumlu aranıyor.

Bir dönem, Türkiye'de yapılan sinema bütünüyle demokratik değerlerin savunusu üzerine kuruluyor. Yavuz Özkan'ın Maden'inden (1978) Şerif Gören'in Yol'una (1982), Halit Refiğ'in Şafak Bekçileri'nden (1963) Lütfi Akad'ın Diyet'ine (1975), kapitalizmin yerleşme sürecinde yol açtığı sorunlara kapitalizm içinde çözüm arama anlamına geliyor. Çözümün biçimsel bir eşitlik, "hak" ve "adalet" eşitliği olmaktan öteye götürülmemesini anlatıyor. Maden'le Diyet'te işçilerin birleşmeleri, sendikalaşmaları halinde sorunlara çözüm bulabilecekleri öneriliyor. Bu birleşmenin "yasal bir hak" olduğunun altı çiziliyor. Demokrasinin uygulanması sorunu, bu dönemde yapılan filmlerin temel konusunu oluşturuyor. Bu, bir dönemin demokratik mücadelelerle geçen tarihiyle sıkı sıkıya bağlı. Toplumun dinamik gücü, emekçi sınıflar ve gençler 50'li yılların sonundan başlayarak, sorunlara çö-

züm üretecek bir demokrasinin kavgasını veriyorlar. Demokraside, tarihi ve toplumsal olarak içerdiğinden daha fazla özgürlük ve eşitlik umarak. Bu demokrasi mücadelesi, "Milli Demokratik Devrim", "Ulusal Demokratik Cephe" benzeri kanallarda yürütülürken, mücadelenin aktörleri "sosyalist" olduklarını söylüyorlar. Demokratik mücadele sosyalizme gidebilmek için geçilmesi zorunlu bir aşama olarak görülüyor. Ne var ki, kapitalist sistem, demokratik mücadele defterini, 27 Mayıs 1960'la varabileceği son sınıra ulaştıktan sonra kapatmanın yollarını arıyor. Buluyor da. 12 Mart ve 12 Eylül darbeleri bu politikanın ürünü. Demokratik mücadele içinde yer alanlar, kapitalizmin çelişkilerine çözüm arayanlarsa bir yanılgıyı yaşıyorlar. Demokrasinin kapitalist devletin bir gerçekleşme biçimi olduğu göz ardı ediliyor.

Yalçın Küçük, 27 Mayıs'ın Türkiye'de demokratik devrimin en son halkası olduğunu yazıyor.[1] Her demokratik devrimde olduğu biçimde, gereğinden fazla ileriye gidildiğini fark eden burjuvazinin bir restorasyon ihtiyacını gündeme getiriyor. 27 Mayıs sonrasının demokratik mücadelesi, egemen sınıfın, 27 Mayıs'ın emekçi sınıflar için açtığı sınırlı kanalları tıkama çabasıyla emekçi sınıfların bu kanalları genişletme politikasını anlatıyor. 12 Mart ve 12 Eylül, egemen sınıfın bu mücadeledeki kanlı zaferini gösteriyor. Restorasyon, bütün demokratik kazanımları kazıma, toplumu, geriye götürme anlamına geliyor. Geriye kalan, içi boşaltılmış bir demokrasi tiyatrosu olmaktan öteye gitmiyor. "Temsili demokrasi, zaman içinde demokrasi'den ayrılıyor. Tekelci aşamada ve emperyalist çağda, (...) demokrasinin, temsil kurumlarını saklı tutarak içini boşaltmak mümkün olabiliyor."[2] "Demokrasi"nin tekellerin egemenliğinde aldığı biçim kavranmadan, toplumsal sorunların çözümü yolunda verilen mücadeleler, bu-

(1) Yalçın Küçük, Türkiye Üzerine Tezler 3, s. 39, İstanbul, 1990.
(2). Age, s. 79.

gün yaşanan benzeri, bir "demokrasi" tekerlemesi olmaya mahkum görünüyor. Sinemanın demokrasi kavgasının anlaşılması da bu gerçeği kavrama sürecinden ayrı değil. 1970'lerin, "demokrasi"yi sistemle mücadele ederken program olarak gören ve gösteren film yönetmenlerinin, bugün, tam da burjuvazinin içi boşaltılmış "temsili demokrasi"sinin "sivil toplum"unun kurgusal birey"inin ıstıraplarını tek sinema konusu haline getirmeleri, bu süreç yeterince kavranmadığı için olmalı, yadırgatıcı gelmiyor.

Mücadele ayrışma, saflaşma anlamına geliyor. 60'ların ve 70'lerin, ufku demokrasiyle çarpılmış da olsa, devrimci mücadelesi toplumsal bilinçte açıklıklar yaratıyor. Mücadelenin bastırılması ise bilinçte büyük bir gerilemeye yol açıyor. Demokratik sinemanın sona erişi bu gerilemeyle ilişkilidir. 70'lerde değiştirmek için mücadele eden, sınıf bilincini geliştiren işçi sınıfının etkisinde filmler yapan sinemacılar, 80'lerin suskunluğunda kendilerini inkâr ediyor.

Şafak Bekçileri'nden Bir Türke Gönül Verdim'e birinci restorasyon

Demokratik sinemanın tipik özellikleri, 27 Mayıs'ın yarattığı beklentileri içermesinde gizli. Toplumsal sorunların çözümünde devlete ilerici bir rol yükleniyor. Sorunların ortadan kaldırılması için bilgili bireyin gücüne güveniliyor, bu nedenle eğitim en önemli alanlardan biri. Halit Refiğ'in 1963'te çektiği Şafak Bekçileri, bir hava subayının ve kasaba öğretmeninin kötü ağaya ve yobaz imama karşı mücadele ederek, başarılı olmalarını anlatıyor. 1978 yapımı bir başka film, Erden Kıral'ın Kanal'ı ise, çeltik ağalarına karşı köylüleri savunan bir kaymakamı idealize ediyor. Kaymakamın ilk işlerinden biri köylere okul yaptırmak oluyor. İmeceye katılmak istemeyen köylüleri etkilemek için, okulun in-

şaatında ilk çalışanlardan biri "ilerici" kaymakam oluyor. Tabii, aradan geçen 15 yıl bazı gerçekleri daha iyi açığa çıkarmış olmalı, bu kez kaymakam, gerici güçler tarafından sürgüne gönderilerek, yenilgiye uğratılıyor. Şafak Bekçileri kadar şematik olmamakla birlikte, sonuçta aynı ortak temele dayanıyor Kanal: aydın bürokratlar aracılığıyla yoksulluk ve gericiliğe karşı mücadele yanılsamasına. Devleti, yoksulluğu ve gericiliği yaratan sömürü ilişkilerinin dışında gösteriyor.

Bu yanılsamayı Yılmaz Güney Umut'ta (1970) aşıyor. Eğitimin niteliğini ve polisin haksızdan yana tutumunu göstererek, demokratik sinemanın sınırlarını zorluyor. Yılmaz Güney'in sinemasını, sınırları zorlayan niteliklerine rağmen, demokratik değerlerin savunusunu yapan ve bu nedenle, kapitalist sistemin değerleriyle tam bir hesaplaşmaya girişemeyen bir sinema olarak değerlendiriyorum. Arkadaş'ta (1974) burjuva yaşam biçimini ve ahlakını eleştirirken, filmde idealize edilen tip, zor koşullarda bostan yetiştiren köylü oluyor. Âzem'in de, devlette çalışan bir mühendis olduğunu unutmamak gerekiyor. Yılmaz Güney, yanlış arkadaşlıkları reddederek, yeni bir toplumun mücadelesinde birlikte olacağı doğru arkadaşlarını ararken, bu arkadaşların ve gelecek toplumun ipuçlarını, yeterince çizemiyor. Yol'da ise eksende feodal değerlerin eleştirisi yer alıyor.

1979'da çekilen bir başka demokrat filmde, Ali Özgentürk'ün yönettiği Hazal'da ise "kategorik" bir feodalizm eleştirisi var. İki insanın sevdasını ölümle cezalandıran feodal değerlerin karşısına, köye kapitalizmi getiren yol inşaatı çıkarılıyor. Yola ve yolu açan devlet kuruluşu YSE'ye ilerici bir misyon yükleyen Hazal, bu noktada, en çok Berdel'e benziyor. Bugün, Hazal'ın çizdiği Mardin'in köyüyle 15 yıl sonrasının Mardin köyü gerçekliği karşılaştırılırsa, yolun, demokrasi ve ileri değerleri değil, kapitalizmin şiddetini getirdiği net bir biçimde görülüyor.

Bütün eksikliklerine ve yanlışlarına karşın demokratik sinemanın son derece değerli olduğunu düşünüyorum. Toplumsal çelişkilere ve bu çelişkilerden kaynaklanan mücadelelere duyarlı bir sinema. Eksik ve sınırlı da olsa, bir toplumsal çözüm arayışını somutluyor. Emekçi sınıfların içine düşürüldüğü yoksulluğu sergiliyor. Bugüne kadar, bu ülkede sinema alanında yaratılan olumlu değerlerin büyük bölümünü bu sinema oluşturuyor.

Demokratik sinemanın kırılmasında Halit Refiğ'in tipik bir yeri var. 1960'ların birinci yarısındaki, toplumsal sorunlara, kapitalizmin kırsal alanlarda yarattığı tahribata eğilen; Karanlıkta Uyananlar'la (1964) işçi sınıfının grev, sendikalaşma benzeri demokratik haklarını işleyen gerçekçi filmler çeşitli engellerle karşılaşınca, yapanlarınca savunulması güçleşiyor. Bu filmler reddediliyor. "Toplumsal gerçekçi" sinema olarak nitelenen bu filmlerin yerine "ulusal sinema" geçiriliyor. "Ulusal sinema"nın kurucularının başında Halit Refiğ var. Bir kaynakta, gerçeklere eğilen bu burjuva demokratik sinemanın kırılmasında, 27 Mayıs'a karşı girişilen restorasyon hareketinin etkisi vurgulanıyor. Arkın Sinema Ansiklopedisi'nde "ulusal sinema"ya geçiş şöyle anlatılıyor: "Önce, (...) bazı filmlerdeki gerçek kırıntılarından dolayı bir 'toplumsal gerçekçilik' okulundan söz etmeye başladılar. Ama bu denemelerin böyle bir okul oluşturmayacağı gibi, 1965 sonrası koşullarda sürdürülemeyeceği de anlaşılınca bundan vazgeçtiler. Gittikçe sertleşen siyasal uğraşların dalgalandırdığı bir ortamda, piyasa dışı edilmek korkusu, başarısızlığın yarattığı eziklik, en umulmadık tepkilerle açığa vuruldu; başarısızlığın nedenleri en olmadık yerlerde arandı; kabahat gerçekçi sinema akımlarının benimsenmesindeydi, yabancı sinemalarda, yabancı etkilerdeydi; yabancı sinemacıların 'ajanlığını' yapan sinema eleştirmenlerindeydi, aydınlardaydı; batılılaşmadaydı."

Aydın düşmanlığı her gericilik döneminin ortak eğilimi. Bu dönüşte, "10 Ekim 1965 seçim sonuçlarının bu sinemacılarda uyandırdığı karamsarlığın da büyük etkisi vardır. Egemen sınıfın yıllar yılı her alanda, her yönde, bütün olanaklarını kullanarak, istedikleri gibi koşullandırdıkları geniş seçmen yığınlarının, devrimden ancak 5 yıl sonra sandıktan 'restorasyoncular'ı çıkarması bu sinemacıları şaşkınlığa, bunalıma, bunaltıya düşürdü. Böylece bir günah çıkarma ve yeni sinema kuramları geliştirme çabası kendini gösterdi."[3] 27 Mayıs'ın yarattığı demokratik umutların, kapitalizmin gerçeklerine çarpıp parçalanması karşısında sinemacılar, yaptıklarından kaçmayı seçiyorlar. Halit Refiğ, Şafak Bekçileri'nin tam tersi olarak değerlendirilebilecek Bir Türk'e Gönül Verdim'i (1969) çekiyor. Birinci filmin kötü kişisi ağa burada ideal tip haline getiriliyor. Şafak Bekçileri'nin "aydınlatıcı" öğretmeninin yerini olumsuz sonuçlara yol açan bir öğretmen alıyor. 1963'te çektiği Gurbet Kuşları'yla, bütün tutuculuğuna karşın, İstanbul'a göç eden bir aileyi gerçekçi bir tutumla yansıtmayı başaran Halit Refiğ, 1973'te bu filmin "özeleştirisi"ni çekiyor: Fatma Bacı. Arkın Sinema Ansiklopedisi, bu film için şu değerlendirmeyi yapıyor: "Gurbet Kuşları'nda aynı temayı Luchino Visconti'nin Düşman Kardeşler'de verdiği örneğe uyup toplumsal - ekonomik temele dayanarak işleyen Refiğ Fatma Bacı'nın kahramanlarını, kahramanlar arasındaki ilişkileri, toplumsal etkiyi, 'ATÜT'ten esinlenen bir yabancılaşma kavramına dayanarak anlatınca, (...) ortaya son derece kaba, şematik, hiçbir ruhbilimsel derinliği olmayan, hiçbir ekonomik - toplumsal temele dayanmayan bir yapıt çıktı."[4] Halit Refiğ, demokratik değerlerin tersine feodal değerleri, tutucu değerleri estetize

(3) Arkın Sinema Ansiklopedisi, Editör: Rekin Teksoy, Nijat özön, Cilt 2, s. 469-470, İstanbul, 1975.
(4) Age, s. 471.

etmeye başlıyor. Kapitalizmin değerlerine karşı bunalan insanlara bir çözüm olarak ataerkil, dinsel değerler sunuluyor. Bu gerçekdışı estetik, yanılsamalı bir bilinç yaratarak, kapitalizmin yarattığı acılara karşı uyuşturucu işlevi yükleniyor. Refiğ'in restorasyonu bununla sınırlı kalmıyor. Halide Edip Adıvar'a da el atıyor. Refiğ, Adıvar'ın Vurun Kahpeye romanını mukaddesatçı sinema haline getiriyor. "Refiğ, Halide Edip Adıvar'ın 'Vurun Kahpeye' romanının beyazperdedeki üçüncü uyarlamasını yaparken, yazarının tutumuna da ters düşerek Aliye Hoca'dan bir 'İslam devrimcisi' çıkarmaya kalkışınca 'Vurun Kahpeye' tüm özelliğini yitirdi."[5]

Burjuva demokratik devrimin etkisindeki sinema, baskıyla karşılaşınca, kolayca sistemin asli sanatına dönüşebiliyor. Demokrasi, kapitalist devletin bir durumu; tekelleşme sürecinde demokrasi son derece kısa süreli ve geçici bir durum. Hızla ortadan kaldırılıyor.

Halit Refiğ'in filmlerinin evriminde restorasyon sürecinin ortaya çıkarılmasını daha anlaşılır kılmak için bir aktarmaya ihtiyaç var. Yalçın Küçük, Aydın Üzerine Tezler'de restorasyon sürecinin niteliklerini şöyle belirliyor:

"Bir: Revolüsyon açıklık, ayrılma ve bilme gücüne inançtır.

"İki: Restorasyon, karanlık, bulanıklık ve bilinemezlik oluyor.

"Üç: Revolüsyon aşamasında ayrılanlar, restorasyon sürecinde toplaşıyorlar."[6] Küçük, tekelci sistemin sürekli restorasyon olarak değerlendirilebileceğini vurguluyor. Kitle iletişim araçlarını, bilinçleri yönlendirmede egemen ideolojinin propaganda mekanizmasına çeviren tekelci sistemin, "karanlık, bulanıklık ve bilinemezlik" yaymada süreklilik sağladığı görülüyor. Refiğ, toplumun ilerlemesinde, burjuvaca da olsa, asker ve öğretme-

(5) Age, s. 471.

(6) Yalçın Küçük, Aydın Üzerine Tezler 5, s. 260, İstanbul, 1988.

ne işlev yükleyen, bilgiye güven duyan bir sinemadan, İslam'ın kaderciliğine geçiyor. Bundan daha net karanlık olabilir mi?

Demokratik sinemanın birinci çözülüşü, ikincisi kadar köklü olmuyor. Yılmaz Güney, Lütfi Akad ve arkasından gelen genç kuşaklar, toplumun sorunlarına duyarlı bir sinemayı zorluyorlar. Demokratik sinemanın, sınırları zorlanıyor. Yeni bir sistemin değerlerine doğru sezgisel de olsa eğilim var. Bu gelişmede devrimci açıklık ve ayrılma sürecinin, toplumdaki çelişkiler ekseninde ortaya çıkan saflaşmanın belirleyici etkisi var. Sinema, işçi insanının kapitalist sistemi dönüştürme mücadelesinin sorunlarına eğilmek zorunluluğunu duyuyor.

Maden filminin yönetmeni Yavuz Özkan, Atilla Dorsay'ın ilgiye değer biricik kitabı Yüzyüze'de, Maden'i şöyle tanımlıyor: "Film ülkemizde onlarca örneği olan ve hızla gelişip, değişen işçi insanı ile ilgili bazı sorunların çok az bir bölümünü–kesitini ele alan bir çalışmadır."[7] Özkan devrimci bir dönemde insanı ayrıştırıyor, "işçi insanı"ndan söz ediyor. Doğru bir yöntemle bakıyor. Restorasyon döneminde, tekellerin ortaçağında, bütün bunlar unutuluyor. "İşçi insanı", "kapitalist", "küçük burjuva", "köylü insanı", bütün bunların yerini "birey" alıyor. "Birey", karanlık ve bulanıklığın vazgeçilmez kategorisi oluyor.

"İşçi insanı"ndan "birey"e ikinci kırılma

Restorasyon dönemi tekeller demokrasisinin yeni tanımlarını zorunlu kılıyor. Bu demokrasi anlayışının ekseninde birey var. Sınıfsal bütün bağlarından soyutlanmış bu bireyin özellikleri, sinemada "demokrasi" kavramını inceleyen bir kitapta devrimci mücadelenin ayrıştırdığı bireyin eleştirisiyle birlikte çiziliyor. Burada eleştirilen dönem 1960'lardan 1980'e kadar süren ayrış

(7) Yavuz Özkan, söyleşi: Atilla Dorsay, Yüzyüze, s.121, İstanbul, 1986.

tırıcı mücadele dönemi. "(...) bu dönem, ortak iyi için kendini feda etmek gerektiğine ilişkin inancın ağırlık kazanmasıyla da nitelenebilir. Demokratik ortamın gerektirdiği, özerk, aklını kullanan birey yerine, kendini yalnızca bir bütünün parçası olduğunda anlamlı hissedebilen inançlı bir insan olarak anlam kazanmıştır. Kuşkusuz bu durum her türlü köktenci hareketin, ne amaçla olursa olsun 'kurtarıcı'lardan uzak kalamamasına, kısacası geleneksel otoriteryen ilişkilerin fazla sarsılmamasının nedenlerinden biridir."[8] Bozuk anlatım olduğu gibi bırakıldı. Bu tanıma göre, sözgelimi, Lütfi Akad'ın Diyet filminde, sendikalaşmaya çalışan işçiler "demokratik ortamın gerektirdiği", "özerk", "aklını kullanan" bireyler olamıyorlar. Onlar ancak örgütlenerek, "bir bütünün parçası olduklarında kendilerini anlamlı" ve kapitalistlere karşı güçlü hissedebildikleri için hem "akıllarını kullanamıyorlar" hem de, nasıl oluyorsa, "geleneksel otoriteryen ilişkilerin" de sürdürülmesinin sorumlusu oluyorlar. Restorasyonun liberal yazarına göre, zaten 27 Mayıs'la 12 Mart ve 12 Eylül arasında hiçbir ayrım bulunmuyor. Çünkü üçünde de asker üniformasını görüyor. Ayrıştırma, saflaştırma, karşıtları kavrama, tekelci burjuvazinin demokrasi hocasını son derece rahatsız ediyor.

Bu bulanıklaştırma, her şeyi bütünleştirme eğilimi, bugünün egemen düşüncesi, farklılaşmayı bir tek "birey" için uygun görüyor. Bireyler bir araya gelip ortaklaşa bir mücadele için toplumun geri kalanından ayrışırlarsa bu yanlış, "otoriteryen" oluyor. Levent Köker'in bu toplum ve tarihdışı bireyinin daha iyi anlaşılması için somut bir örnek üzerinde durmak gerekiyor. Bay Levent Köker, seksenlerin demokratik sineması içinde olumlu

(8) Levent Köker, Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi (Öbür Yazarlar: Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Eser Köker), s. x, Ankara, 1994.

nitelikleriyle belirlenen bir filmi, bu "özerk bireyi" açısından şöyle eleştiriyor: "Zengin Mutfağı'nda önceleri iyi, saf ve temiz-yürekli bir tip olan evin hizmetçisinin sevgilisi, tesadüfen tanık olduğu bir olayın neticesinde evin fabrikatör (sermayedar) olması dışında, kim olduğu hakkında hiçbir bilgi sahibi olmadığımız 'patronunun' yanaşmalığında, sağ bir partinin ülkücü militanları arasına katılıp 'komando' kamplarında eğitim gördükten sonra -bunlar kendi bireysel özelliklerinin ve iradesinin tümüyle dışında gelişmelerdir- ahçının nefret ettiği evin 'köpeği' ile benzeştirilebilecek bir 'kötü tip' oluverir. Buna karşılık, yine aynı filmde yer alan ve 'komandolarla' mücadele eden, 'sol'u temsil ettiği sanılan kişilikler ise, kendi bireyselliklerinden bağımsız olarak, sadece temsil ettikleri 'sol'un gereği olarak dürüst, iyi ve sevecen insan tipleri olarak görünmektedirler."[9] Levent Köker, "iyi"lik ve "dürüstlüğün" toplumsal bir niteliği olduğunu kabul etmek istemiyor. Sömürücünün bekçiliğini üstlenen birinin iyi olamayacağının gösterilmesinden son derece rahatsız oluyor. Sömürünün ortadan kaldırılması için mücadele eden "solcuların" "iyi ve dürüst" gösterilmesini yanlış buluyor. Bunun "kendi bireyselliklerinden bağımsız" bir değerlendirme olduğunu öne sürüyor. "Kendi bireyselliği" denen şey, ne anlama geliyor? Bundan, insanın toplumsal ilişkilerinden bağımsız gelişen nitelikleri mi kastediliyor? Eğer öyleyse, "kendi bireysellikleri" denilen şey, bireyin burnunun, kulağının biçimi, içgüdüsel tutumu, mizacı, genetik özelliklerinden başka ne olabilir? Sinemanın bu özelliklere dayalı sorunları ele almasından daha anlamsız bir şey düşünemiyorum?

Aslında Bay Levent Köker'in anlatmak istediği bu değil. O, "her koyun kendi bacağından asılır" ya da "beş parmağın beşi bir mi" türünden tekerlemelere göre düşünüyor. Bu benzersiz,

(9) Köker, age. s. 167-168.

özerk bireyinin "iyilik ve dürüstlüğünün" gösterilmesini istiyor. Toplumsal ve tarihi olarak belirlenmiş ilişkilere göre ortaya konan bireyleri ve onların ahlaki niteliklerini reddediyor. Çünkü, bu nitelikler, insanda değiştirilebilir olandır. Toplumsal ilişkileri değiştiğinde bireyin de niteliklerinin değişeceği gerçeğine dayanıyor. Başar Sabuncu'nun Zengin Mutfağı (1988) filminde bu son derece doğru bir biçimde ortaya konuyor. Restorasyoncu ise, 1970'lerde yaşananların tipik bir öyküsü olan bu filmi, "tarih ve toplumdışı" buluyor. Buradaki bireylerin toplumsal niteliklerini, "Zamanın tarihselliğini ve bireysel - biyografik özelliklerle etkileşimi göremediğimiz efsanevi kişiliklere ilişkin" özellikler olarak görüyor. Oysa, faşist militanın yaptığı işe uygun olarak değişen tarihi toplumsal kişiliği ile aşçının aynı süreçte çelişkileri kavrayarak geliştirdiği kişiliği efsanevi değil, gerçekçi bir yaklaşımı somutluyor. 1990'ların, "birey"i, "özgün ve özerkleştirerek" efsaneleştiren liberali ise, bu gerçekçi tutumdan rahatsız olduğu için, "bireysel – biyografik" gibi, "otoriteryen ilişkilerin yeniden üretilmesi" gibi belirsiz sözlerle, toplumsal iyi ve kötünün ayrıştırılmasını güçleştirmek istiyor.

Levent Köker, demokratik sinemanın sınırlarını zorlayan örnekleri bu açıdan eleştirmeyi temel iş ediniyor. Bir başkası, Oğuz Onaran ise, aynı çalışmada, senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı Süreyya Duru'nun Güneşli Bataklık (1977) filmindeki, Zengin Mutfağı'nın aşçısı benzeri, çevresinde olup bitenleri izleyerek, bilinçlenen işçi karakterini, "kovboy filmlerinin uylaşım" mantığı içine hapsederek, toplumsallığından koparıyor.[10] Güneşli Bataklık'la, ele aldığı toplumsal tarihi süreç arasındaki ilişkiyi görmek yerine, filmi kovboy filmleriyle karşılaştırmayı yeğleyen yapısalcı mantık, ayrışma ve bunun gereklerini yerine getiren bir örgütlenme ve mücadele sürecine karşı, içi

(10) Oğuz Onaran, age, s. 26.

boşaltılmış "temsili demokrasi"nin "çoğulculuk" kavramını çıkarıyor. İnsanın örgütlü dönüştürücü eyleminin şiddetle bastırıldığı koşullarda, toplumsal değerler sorgulama nesnesi olmaktan çıkarılıyor. Restorasyoncular, baskının işaret ettiği yönde, baskıya uğratılanın kendisini, eylemini ve mücadelesini sorgulamaya başlıyorlar. Levent Köker ve Oğuz Onaran, bu sorgulamayı sinema alanında başarıyla yerine getirerek; saflaşan, sınıfsal konumuna göre örgütlenmeye çalışan "birey"in yerine, "özerk", tekelci sistemin atomize ettiği, "beş parmağın beşi bir olmayan" "bireyini" geçirmeye çalışıyorlar. Başarıları, bozuk bir dille, egemen ideolojinin tekerleme kavramlarını yinelemelerinden çıkıyor. Tekelci ideoloji reklamlarda da ortaya çıktığı gibi, yinelemeye ve slogana dayanıyor. Bu yinelemeler, toplumsal dönüşümden uzak tutulan, eylemsiz, edilgen bireyin vicdan hıçkırıkları oluyor.

Zengin Mutfağı'nın ve Güneşli Bataklık'ın kişilerinden yola çıkarak demokratik sinemanın tipik karakterlerini vurgulamak istiyorum. Henüz sınıf bilincine ulaşmamış emekçinin sorgulayıcı kişiliği söz konusu. Bu sorgulayıcı kişilik, "demokrat kişilik" anlamına geliyor. Çelişkilerin varlığının öğrenilmesi ve taraflara aynı ölçüde varlık hakkı tanınmasına dayanıyor. Ancak her iki film boyunca, bu demokrat kişiliklerin, çatışmaların bilincine daha derinlemesine vardıkça geliştiğini, nötr tutumunu terk ederek, bu taraflardan birine, devrimci saflara katıldığını görüyoruz. Bu gelişme süreci demokrat kişiliği sosyalist kişiliğe dönüştürüyor. Sosyalist kişilik, toplumsal sorunların çözümü doğrultusunda mücadele gereğine inanan insanın toplumsal değerlerini içeriyor. Bu anlamda bu filmler, demokrat kişiliğin gelişmesinin; filmde yer almasa da, belki filmin bıraktığı yerden sonra, sosyalist kişiliğe dönüşmesinin öyküsünü anlatırken, aynı zamanda, demokratik sinemanın da sosyalist sinemaya doğru sınırlarını

zorluyorlar. Bu sınırları zorlayan filmlere, feodal ve kapitalist değerlerin köklü bir eleştirisini yapan Sürü (1978) ve Düşman (1979) filmleriyle, Lütfi Akad'ın Gelin (1975), Düğün (1974), Diyet filmlerini de alabiliriz. İkili Oyunlar (1989) ve 1980'lerin Arkadaşı Sen Türkülerini Söyle (1986) de, toplumun özgürlük ve eşitlik yönünde değiştirilmesi mücadelesinin doğruluğunu vurguluyorlar.

Oğuz Onaran'ın restorasyoncu bilinci ise, ideal kişisini, tekelci kapitalist toplumun metalaşmış bir aracında buluyor. Atıf Yılmaz'ın Ahh Belinda'sı (1986) için şunları yazıyor: "Ah Belinda'nın Serap'ı kendi başına yaşayan, sorunlarını kendi başına çözebilen, bir erkeğin yetkesine gereksinim duymayan, özgürleşmek için gerekli kaynaklara sahip bir kadın."[11] Atıf Yılmaz'ın filmini kısırlaştıran bu yorum, tam da "her koyun kendi bacağından asılır" tekerlemesini, kuram olarak karşımıza çıkarıyor. Serap'ın tekelci kapitalizmin bir aracına dönüştüğü koşullarda kurtulmuş olduğunu yazıyor. Ahh Belinda'nın Serap'ı reklam filmlerinde oynayan bir oyuncu. Saçının imajını şampuan reklamında satarak yaşamak zorunda kalan bir kadın. Reklamlarda insanlığını yitirirken, Oğuz Onaran'ın coşkuyla yazdığı "özgürlüğünü" kazanıyor. Oysa film, ele aldığı iki kadın aracılığıyla, kapitalist sistemde kadının düştüğü içler acısı durumu sorguluyordu. Sistemin sınırlarını zorlayan bir eleştiri vardı filmde. Onaran ise, "çoğulcu demokrat" bilinciyle iki kadından birini ideal örnek diye seçiyor. Emeğini banka memuru olarak satan Naciye'yi küçümserken, reklam imajı olarak bedenini satan Serap'ı ülküselleştiriyor. Bu da restorasyoncu akademisyenin "demokrat kişiliği" olsa gerek.

Bir devrimci dönemde şunlar söyleniyor: "Türkiye'de sinema varolduğu günden bu yana politik sinema vardır. Ancak burju-

(11) Onaran, age. s. 22 ve dipnot.

va ideolojisini yansıtan, ona hizmet eden bir sinema olagelmiştir. Bu: Vur - kırlı filmlerden seks filmlerine, melodramlardan şarkı türkü filmlerine kadar. Bunlar hep kurulu düzeni korumak, ömrünü uzatmak içindir. Elbette düzen bu tür yapımları korur, giderek desteklerken, kendisine karşı olan yapımları ise sansür ve diğer anti-demokratik baskılarla akla gelmedik zorluklara uğratıyor. Ülkede gelişen işçi sınıfı hareketine paralel sinema sanatı da kendine yığınlardan yana işlev kazandırmaya yöneldi."[12] Bu sözler Demiryol (1980) filminin yönetmeni Yavuz Özkan'ın, 1980 yılında söyleniyor. 1994'te söyledikleri ve yaptıkları ise, öncekilerin inkârı üzerine kuruludur. Toplumsal çelişkilerin yarattığı sorunların eleştirisinin yerini, Köker Onaran'ın diliyle söylersek "özerk" bireyin sorgulanması almıştır. Toplumsallıktan ve tarihi bağlarından koparılmış, son derece şematik tipler vardır bu sinemada. Çatışmaların temel kaynağı ise bu kişilerin kendileridir. İki Kadın'da (1992), kötü adam fahişeye tecavüz eder. Kadının fahişe olması ise toplumsal zorunlulukların sonucu değil, "kendi seçimidir." "Özerk" birey, sistemi değil kişileri suçlar. Şu sıralarda sinemada gösterilen Yengeç Sepeti, toplumsaldan kopan sinemanın ne kadar çirkin ve sıkıcı olduğunun benzersiz bir örneği. Restorasyonun bulanıklaştırılmış bilinciyle, birbirine kızıp bağıran "özerk" bireyler. Ama bu şiddetin ortaya çıkışıyla ilgili büyük bir bilinmezlik söz konusu. Son derece anlamsız bu bağırıp çağırmaların sergilenmesiyle Yavuz Özkan, soyut bir şiddet karşıtlığı ve sevgi savunuculuğu yapıyor. 1980'den önceki açıklık ve saflaşma silinince, herkesin herkes kadar sorumlu olduğu, nedenleri belirsiz bir saldırganlık kalıyor geriye. Özkan'ın da bir zamanlar söylediği gibi, bu açıklık kaybı "hep kurulu düzeni korumak ve ömrünü uzatmak içindir."

Refiğ'in "ulusal sinema" diyerek rasyonalize ettiği gerileme-

(12) Yavuz Özkan, Söyleşi: A. Dorsay, age, s. 130.

yi, 1994'teki röportajında, bugünün modasına uygun bir kavramla, "birey sineması"yla rasyonalize ediyor Yavuz Özkan. Birey sineması, herkesi aynı kategoriye sokmak anlamına geliyor: "Herkes yaşadığı olumsuzluklardan ötürü herkesi, kendi dışındaki herkesi suçluyor ve sorumlu tutuyor. Suç ve suçlu yaratmak bir yaşam biçimi olmuş. Herkes sevgi istiyor ama yaşadıkları tek şey sevgisizlik. Çünkü kimse kendini sevmiyor, kendine güvenmiyor. İşte filmimizdeki aile bireylerinin psikolojileri bu."[13] Böylelikle sorunlar insanın kendinde başlayıp kendinde bitiyor. Tekelci sistemin ve tekelci burjuvazinin bunda hiçbir suçu yok. Restorasyon sinemasıyla hayali bir çözüm öneriliyor bize: "Kendinizi adam edin. Nefreti bırakıp birbirinizi sevin, hayat güzelleşecek." Yavuz Özkan "özerk" bireyiyle "nefrete" savaş açarken neredeyse kendimizden "nefret" ettirecek bizi, çünkü onun filmlerindeki insanlar, hiçbir gereği yokken birbirlerine en ağır hakaretleri ediyorlar, o hakaretlerin sorumlusu olarak onlar gösteriliyor.

Polisle sinemacı el ele

Bir başka restorasyon sinemacısının söyledikleri de, Burjuva demokrat sinemanın geldiği tarihi çizginin içler acısı durumunu gösteriyor. At (1982), Bekçi (1984), Su da Yanar (1986) ile, kapitalist ilişkilerin yol açtığı sorunlar karşısında emekçi sınıfların durumunu anlatan Ali Özgentürk, Çıplak'la (1993) "özerk ve özgün" bireyine kavuştuktan sonra, bir sinema tartışmasında şunları söylüyor: "İçinde yalnız orak çekicin olduğu sanatı ya da yalnızca caminin savunulduğu sanatı savunan insanlarla, ya da sanatçılarla, ki bunlara sanatçı da denemez, Sinan Çetin'in ne farkı var?"[14] Ali Özgentürk, bayağı sinemanın militanı Sinan Çe-

(13) Yavuz Özkan, Antrakt, Kasım 1994.

(14) Ali Özgentürk, Cumhuriyet, 20 Ekim 1994.

tin'i eleştirirken, tekelci kapitalizmin bayağılıklarına yandaş olmakta hiç duraksamıyor, araya hemen "orak çekiç"i sokuşturuyor. İçinde yalnız orak çekicin olduğu sinema nedir? Böyle bir film örneği verse de biz de öğrensek. Ancak Ali Özgentürk'ün şematik mantığı çözümlendiğinde, ayrışmanın karşısında olduğunu anlamak mümkün. Sosyalist ya da İslamcı bir ayrışmayı sanata aykırı buluyor. "Ki bunlara sanatçı denemez" diyor; neredeyse, Ali Özgentürk, işçi ve köylüleri, "orak çekiç"i savunanlara, "ki bunlara insan bile denemez" diyecek? Su da Yanar'da yönetmeni sorgulayan polis, "Neden işçi çocuğunu anlatın" diye suçlar. "İçinde yalnız orak çekicin olduğu", Sabancı ya da Eczacıbaşı bayraklarının eksik bırakıldığı sanatı mahkum eden Ali Özgentürk, demokrat filminde eleştirdiği polisin rolünü üstlenince hiç acı duymuyor mu?

Bir zamanların demokrat sinemacıları tekelcilerin sanatkârlığına geçiyorlar. Ali Özgentürk'ün diliyle, "sanatçı" sayılmayı hak etmek için. Demokrat sinemayla, tekelci sinemanın aynı kişilerin eseri olması ne kadar acı verici de olsa tarihi bir zorunluluktan kaynaklanıyor. Çünkü "demokrasi" kapitalizmden kopamamayı anlatıyor. Tekelci kapitalizmin temsili demokrasi tiyatrosundan çözüm beklemek anlamına geliyor. Demokratlar, devrimci bir dönemde yanlışlıkla sürüklendikleri emekçi saflardan egemen sınıfın hizmetine, asıl saflarına geçiyorlar.

Netleşme ve saflaşmanın yerini karanlık ve bulanıklık alıyor. "Revolüsyon sürecinde ayrışanlar restorasyon sürecinde bir araya geliyorlar." Polisle sinemacı el ele veriyor.

İki Filmde Tarih ve Birey: Terminatör ile Gel ve Gör

Karşılaştırmak istediğim filmlerden birinin sonunda kadın şöyle diyor: "Onunla geçirdiğim bir iki saat bana ömür boyu yeter." Kadının sözünü ettiği bu bir iki saat, anlaşılacağı gibi, bir sevişme anını anlatıyor. Kadın ve erkeklerinin büyük bölümünün çok eşli ilişkiler yaşadığı bir kapitalist toplumda söylenen bu sözler bana hiç inandırıcı gelmiyor. Bu sözlerin olsa olsa, sevişmeyi fetişleştirici abartmalardan biri olduğu sonucuna varıyorum.

Filmdeki kadınla erkeğin yaşadığı bir ömre bedel sevişme, aşkın bir unsuru değil; eğer aşk söz konusu olsaydı, filmin baş karakterlerinin ilişkilerinin bütünü söz konusu edilir, birkaç saatten daha uzun bir sürede yaşananlar, bir ömür boyu yeterli bulunurdu.

Peki, bu sevişmeyi olağanüstü kılan ne?

Bu sevişmenin "ürününün", gelecekte insanlığı kurtaracak bir "peygamber" olması, onu, bir ömür boyu anısıyla yaşanacak bir etkinliğe dönüştürüyor. Aşk ilişkisi, süreç, göz ardı edilirken; sürecin bir parçası, sevişme mutlaklaştırılıyor.

Filmin temel mantığı da budur. Bütünün birbirinden ayrılmaz öğelerinden işine geleni almak ve mutlaklaştırmak. Sevişmeyi aşktan, bireyi toplumdan, makineyi insandan, anı süreçten kopartmak.

Terminatör, "Yokedici", bütünüyle olasılık dışı, gerçekdışı bir gelecekte, makinelere karşı zafer kazanacak bir "kurtarıcı"nın hikâyesi. Ama son derece kanlı bir hikâye... Birkaç saatin bir ömre bedel kılınması gibi, onlarca insanın hayatı da, bu doğacak peygamberin yoluna kurban ediliyor. Ölenleri, filmin "yokedici" robotu yanlışlıkla öldürüyor gerçi, ama onların öldürülüşünün hiçbir acıma uyandırmamasını sağlayan Hollywood dili, aynı fetişleştirici mantığı burada da sergiliyor.

Bunun altını çizmek önemli. Bu bayağı sinemada, kahramanlar dışındaki herkesin hayatı bir tavuğun hayatı kadar bile değerli değildir. İndiana Jones filminde, yüzlerce insanın ölümünü görürüz, ama baş kahramanın yaralanması, burnunun kanaması bile bizi sarsarken, onlar için hiçbir acıma hissetmeyiz.

Hollywood sinemasının etki mekanizmaları, dili aracılığıyla, üstün insanlar ve değersiz insanlar ayrımı, ölüm şoklarıyla duygularımıza sızar.

Terminatör, bu sinemanın bayağı örneklerinden biri. Üzerinde durulmasını gerektiren tek özelliği ise, bu sinemanın tarih anlayışını ve üstün bireyini filmin temel konusu yapması. Filmin entrikası buna dayanır. Hollywood'un klişe çarpıtması, "kötü ve egemenliği ele geçiren makineler", nükleer bir savaş sonrası, insanlığın karanlık geleceği filmin temel varsayımlarıdır.

Tarihin belirleyicisi "birey"

Terminatör, sözde gelecekten şimdiye gönderilen biri robot biri insan iki kişinin "geleceğin kurtarıcısının anası" olacak bir kadını yok etme-kurtarma ekseninde süren düellosunu anlatıyor.

Bir lokantada garsonluk yapan Sarah Connor'un doğuracağı çocuk, gelecekte dünyayı ele geçiren kötü makinelerden insanlığı kurtaracak peygamber. Yenileceklerini anlayan makine imparatorluğu, yenilgiyi önlemek için insanların komutanlarının annesinin yok edilmesi göreviyle en güçlü savaşçı robotlarından birini geçmişe gönderiyor. "Kurtarıcı" komutan da, varlığını önleyecek bu girişime karşı güvendiği adamlarından birini, annesini kurtarmak üzere geçmişe gönderiyor.

Hollywood gelecek kurgusunun, kapitalizm için son derece tehlikesiz, steril kötü varlıkları makineler, bu filmde de baş yeri tutuyor.

Filmin dinsel içeriğine uygun bir yapısı var. İnsanların makinelerin eline düşmeleri, işledikleri "günah"ların sonucu. Gelecek imajı, bu günahın cezasını çektikleri bir cehennem sunuyor izleyiciye.

Filmdeki temel kavga, gelecekteki bir savaşı "zafere ulaştıracak komutan"ın doğmasını sağlamak üzerine kurulu. Böylelikle, tarihte belirleyici olanın, üstün özellikleri olan bireyler olduğu düşüncesi filmin temel varsayımı olarak belirirken, filmin olay örgüsü, bu belirleyici bireyi ve zafere ulaştırdığı savaşı anlatmaktan özenle kaçınıyor . "Makinelerin egemenliği"ne karşı yürütülen savaş, karanlık, belirsiz, gizemli bir görüntü düzeniyle, uzaktan ve çok kısa yansıtılıyor. Böylelikle, öne sürülen temel varsayımı sorgulama sonucunu doğuracak bir öykülemeden uzak duruluyor. Seyircinin dikkati, zafere ulaştıracak "kurtarıcı"nın doğmasını önlemek için "yokedici" robotun öldürme be-

cerilerine ve ona karşı savaşan "koruyucu"nun yeteneklerine çevrilerek, bilinen avantür klişeleriyle, bu burjuva tarih anlayışına karşı, seyirci savunmasız bırakılıyor.

Bu tarih anlayışına göre, tarihi "üstün yetenekli" "büyük adamlar" yapar. Eğer onlardan biri olmasaydı, tarihin akışı değişirdi. Bu üstün insanın, üstünlüğü de Tanrının çizdiği alınyazısınca belirlenmiştir.

Toplumsal çelişkilerin belirlediği birey

Bu tarih anlayışının dinsel kökenlerine inmeden önce, bir başka tarih anlayışının somutlandığı ikinci film üzerinde durmak istiyorum.

Terminatör'ün tersine, uydurma çelişkilere dayandırılan "makine-insan" savaşına değil, tarihi ve toplumsal çelişkilerin belirlediği bir savaşa tanık oluruz bu filmde. Filme, Nazilerin Sovyetler Birliği'ni işgal ettikleri zaman uyguladıkları katliamlar kaynaklık eder. Gel ve Gör,(*) daha adından da anlaşılacağı gibi, savaş gerçeğinin sorgulanması için bir çağrıdır. Filmde, annesi ve kardeşleri Nazilerce yakılan bir çocuğun, tanık olduğu olaylar anlatılır. Gel ve Gör'ün hiçbir benzerliği bulunmayan Terminatör'ü çağrıştırmasının nedeni, bitiş sahnesinde, bireyin tarihteki rolünü materyalist açıdan somutlayan etkileyici imajdır.

Çocuk, yüzlerce insanın Hitler faşistlerince katledilişine tanık olduktan sonra, eline geçirdiği bir tüfekle Hitler'in resmine ateş eder. Hitler'in hayatının önceki evreleri geriye doğru perdeye yansıtılır. Çocuk her seferinde ateş eder. Hitler'i, çocuğun yaşadığı katliamların sorumluluğuna taşıyan iktidar sürecinden anlar, geriye doğru perdeye yansıtıldıkça çocuk ateş etmesini sürdürür. Hitler'in gençliği, okul yılları, çocukluğu perdeye yansır. Çocuk ateş eder. En son, annesinin kucağında bebek Hitler çı-

(*) Yönetmen Elem Klimov.

kar. Çocuk duraklar, tüfeği indirir. Bebeğe ateş etmez.

Bu simgesel sahneyle, Hitler'i Hitler yapanın içinde yetiştiği kapitalist toplum olduğu, ustalıkla anlatılmıştır.

Çocuğun Hitler'in bebekliğine ateş etmemesi, sömürü ilişkilerinden kurtulmuş bir toplumda yetişseydi, bu bebeğin başka türlü biri olacağını düşündürür. Terminatör'ün "kurtarıcı"sının nitelikleri ise, yetiştiği toplumun niteliklerince belirlenmez, o, mutlak niteliklerle doğmuştur. O nedenle onun varlığı-yokluğu sorunu, tarihi altüst edecek bir sorundur. Elbette, idealist burjuva tarih anlayışının kuruntusuna göre böyledir bu; tarih, tarihi toplumsal belirlenmiş bireylerin etkisini içermekle birlikte, üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin belirlediği çelişkiler ekseninde oluşur. İnsanlığın tarihi, sınıf çatışmalarının tarihidir.

Tarihte Bireyin Rolü'nün yazan Plehanov, sorunu Napolyon Bonaparte örneğinden yola çıkarak sorgularken şunları yazar: "Bonaparte, demir gibi bir enerjiye sahipti ve hedeflerine varmak için hiçbir şeyi esirgemiyordu. Fakat, enerji, kabiliyet ve ikbal hırsıyla dolu tek bencil insan hiç de o değildi. Onun işgal etmeyi başardığı mevkiin boş kalmayacağı muhakkaktı."[1] Bayağı Hollywood filminin kurtarıcısının ise yeri asla doldurulamaz. Çünkü o, bir peygamberdir ve Tanrının çizdiği tarihin baş belirleyicisi rolündedir.

Plehanov, Terminatör'ün idealist tarih anlayışının yarattığı yanılsamaya Napolyon özgülünde şöyle dikkat çekiyor: "bize: Napoleon olmasaydı ne olurdu? diye sordukları zaman muhayyilemiz yolunu şaşırıyor ve bize öyle geliyor ki, Napoleon olmasaydı, onun nüfuzuna ve gücüne destek olan bütün sosyal hareket de olmazdı."[2] Terminatör ve benzeri filmler, muhayyile-

(1) G. V. Plehanov, Marksizmin Temel Sorunları, s. 285-286, Çeviren: E. Buri, S. Hilav. C. Karakaya. O. Suda, İstanbul, 1994.
(2) Age. s. 287.

mizin, imgelemimiz ve tarih bilincimizin "yolunu şaşırtmak" için üretilirler.

Tarihte bireyin rolünü materyalist anlayışla inceleyen Plehanov, bireyin rolünü yok saymaz. Bireyin etkisini ve toplumsal güçlerin etkisini bütünlüklü ilişkileri içinde değerlendirir. Bireyin rolünün olduğundan fazla gösterilmesine de izin vermez: "Etkili şahsiyetler, düşünce ve karakterlerinin özellikleri sayesinde olayların özel çehresini ve kısmi sonuçlarından bazılarını değiştirebilirler, ama olayların genel istikametini değiştiremezler. Bu istikameti başka güçler belirler." [3] Bu istikameti, üretici güçler temelinde ortaya çıkan üretim ilişkilerinin çelişkili saflara böldüğü sınıfların mücadelesi belirler. Bu mücadele içinde ön saflara çıkan bireyler de, bu mücadele içinde biçimlenmişlerdir. Bu toplumsal gerçekliğin ürünüdürler. "Kabiliyetli insanların bizzat kendileri ancak bu genel istikamet sayesinde vardırlar; ve bu olmadan onlar hiçbir zaman mümkün'ü gerçek'ten ayıran eşiği aşamazlar." [4]

"Yaradılış"la "Kıyamet" arasında tarih

Terminatör'ün öyküsü ve imajları Hıristiyanlıktan ödünç alınmıştır.

Terminatör, filmde "yok edici" anlamında kullanılmış. "Yokedici"nin çağrıştırdığı karşı kutupta ise, "kurtarıcı" yer alıyor. Filmin, "baba-oğul-kutsal ruh" üçlüsüne dayandırılan Hıristiyan dogmalarının güncelleştirilerek kurgulanmasından oluşturulduğu söylenebilir. Tarih anlayışı da, her şeyin Tanrıca belirlendiği ve Tanrının seçtiği insanlar aracılığıyla zamana yayıldığı dinsel, idealist tarih anlayışıdır.

Dinsel tarih anlayışı, idealist temelde, Eskiçağın "döngüsel"

(3) Age. s. 286.
(4) Age. s. 289.

tarih anlayışından "ilerleme"ye dayanan "çizgisel" bir tarih anlayışına geçilmesini getirir. Tevrat'la başlayan bu tarih anlayışına göre, "zaman, (...) insanın belli bir son anda ödül veya ceza alacağı, başlangıcı ve bitimi olan ve en önemlisi, bu başlangıçtan bitime kadar süreklilik ve gelişime sahip"tir.[5] Ancak bu zamanın içeriği, nesnel gerçekliğin üstünde tasarlanan Tanrıca belirlenmektedir. "İnsan başlangıcı ve bitimi olan böyle bir zaman içerisinde Tanrı tarafından belli bir erek ile yani Tanrısal kutsamaya ve kurtuluşa (inayet, gratia) ulaşma ereği ile yaratılmıştı ve insanın bu ereğe ulaşabilmesi için, geçmişi kadar geleceğini de gözetmesi, geçmişi ve geleceği bir arada düşünmesi gerekiyordu."[6] Kutsal kitaplar, insanlara, "Tanrının inayetine" ulaşmak için gerekli kuralları ve bu kurallara zorlayıcı "ders"leri hazırlarken, aynı zamanda, birer "tarih kitabı" işlevi de görüyorlardı.

Dinsel tarih anlayışını sistemli hale getiren filozof, Augustinus oldu. 354-430 yılları arasında yaşayan Augustinus, Hıristiyanlığın temel varsayımlarına oturttuğu tarihi, "Yaradılış"tan "Kıyamet"e kadar sürecek ve kurulacak "Tanrı devleti"nde sona erecek, Tanrıca çizilen bir süreç olarak tanımladı. Terminatör filminin, bütünüyle, bu tarih anlayışının imajlara dönüştürülmesi olduğu söylenebilir. Doğan Özlem'in, tarih felsefesi tarihini incelerken aktardığı Augustinus'un kavramları, Terminatör'ün görüntülerini çağrıştırıyor: "dünyasal olayların içinde geçtiği yeryüzü devleti ile kendine özgü görünmez bir süreç olarak Tanrı devleti arasında kesiksiz bir savaş vardır. Ama bu savaş devletlerarası savaş türünden politik bir savaş değildir. Bu savaşın sonunda 'ışığın çocukları'nın, yani Tanrı devleti yurttaşlarının zaferi ve 'karanlığın çocukları'nın yenilgisi söz konusudur ki, savaş,

(5) Doğan Özlem. Tarih Felsefesi, s. 21, İstanbul, 1994.
(6) Age. s. 21.

ancak Tanrı mahkemesinde, Eskaton'da son bulacaktır. Sonsuz cehennem azabı ve kurtuluş orada kararlaştırılacaktır. Bu süreci başlatan da, sona erdirecek olan da Tanrıdır. İnsanlar bu sürece ancak 'iman dolu bir savaş' vererek katılabilirler." [7] Terminatör'ün "kurtarıcısı" bir kıyamet atmosferinde, "karanlığın çocukları" makineleri yenilgiye uğratacak Tanrıdır. Buradaki savaşın, gerçek bir savaş olmaması da, Augustinus'un tanımlamasına uygundur. Filmde çizilen "gelecek", olası bir gelecek değil, "Tanrı devleti"ne geçirecek "öte dünya"nın ilk basamağıdır. Bu nedenle, "görünmez bir süreci", "Tanrı devleti" safsatasını Hollywood tekniğiyle "görünür" yapan filmin, bu aşamayı anlatışı, son derece belirsiz, gizemli ve dinsel bir havada görüntülenmiştir.

Bu noktada, dinsel, teolojik tarih anlayışının Ortaçağda edindiği önemli bir ilkenin, bu teolojik tarih anlayışıyla üretilen Hollywood masallarına da uygulandığını saptamak gerekiyor. Bu, "yorumlamadır." Dinsel kitabın anlattıklarının sembolik anlamlarının ortaya çıkarılması için başvurulan yoldur. "Origines, özellikle İncil'de bildirilen olayları anlamlandırıp yorumlamak gerektiğini ileri sürmekle, teolojik hermeneutik'in de kurucusu olmuştur. Ona göre kutsal kitaplarda bildirilenleri alegorik yoldan açımlamak ve yorumlamak gerekir. Çünkü kutsal kitaplarda sadece olup bitenlerin anlatımı olarak historia yoktur; bunlar aynı zamanda kendilerinden yorum yoluyla kutsal haberler çıkartılması gereken şeylerdir." [8] Maddeci tarih anlayışı, tarihsel gerçekliğe yorumlanacak vahiyler ya da olgular olarak bakamaz. Tarihi çözümlemek, tarihsel hareketi belirleyen dinamikleri ortaya çıkarmak gereklidir. Dinsel yorumlama ise, bütün tarihsel gerçekliği Tanrının iradesinin tezahürleri, belirmesi olarak ele

(7) Age. s. 24.
(8) Age. s. 26.

alır ve Tanrının mutlak iradesine teslim olmanın ideolojik derslerini hazırlar.

Terminatör'ün ve öteki Hollywood filmlerinin dinsel yorumlamanın Ortaçağdaki teorisyeni Origines için bulunmaz birer hazine olduğu söylenebilir. Çünkü İncil'in dogmalarının ve mesellerinin yerini tekellerin ortaçağında Hollywood sineması ve öteki burjuva sanatları almıştır. Elbette, dönemin tarihsel koşullarına göre yazılan İncillerdir bunlar. Kapitalizmin temelini oluşturan özel mülkiyeti kutsallaştırmak için, özel mülkiyetin sahibini de, bireyi de kutsallaştırmak gerekir. Bu nedenle bu yeni kutsal sanatın baş kahramanı üstün bireylerden oluşur ve tarihi onun varlığı belirler.

Hollywood İncillerinin yaptığı önemli bir şey daha vardır. Bilimsel buluşları gizemleştirerek, dinsel idealizmin yetersizliklerini giderirler. Böylelikle insanlığın bilimi geliştirerek ulaşığı sonuçlar, Terminatör örneğindeki insanlara hükmeden makineler gibi, bu Hollywood dininin malzemesi haline getirilir ve burjuva sinema eleştirmenleri için bir yığın yorumlama fırsatı sunarlar. Bunların yazılarının, bu dinin yüceliğinin bir kere daha kanıtlanması için, sunulan imajları yorumlamadan ibaret olması, bu nedenledir.

Bu yeni İncillerin "Tanrı devleti" de, üretildiği yer, Amerika, "tarihin sonu" ideolojisinin pazarlandığı yer değil midir?

Önemli olan, "yorumlayarak" rıza göstermek değil, anlayarak "değiştirmektir".

İki Avcı, Bir Patron ve Ötekiler

Bana öyle gelir. Bazen karşılaştığım bir olay, içine düştüğüm bir durum, buluştuğum bir sanat eseri, uzun zaman önce okuduğum bir romandan, seyrettiğim bir filmden veya tiyatro oyunundan bir imajla aydınlanıverir. Gene öyle oldu. İkisinin de adı "Avcı" olan bir film ve bir tiyatro oyununu birkaç gün arayla izleyince, bu iki yapıt bir filme götürdü beni: "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni". Bu filmin çizdiği sanatçı imajı, birbirinden çok farklı bu iki sanat eserini açıklamada anahtar işlevi üstlendi.

Hatırlarsınız, "Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni"nde uzmanlığı Yeşilçam melodramları çekmek olan bir yönetmen, eleştirmenlerin ve "entel" çevrelerin ilgisini çekmek için "sosyal içerikli" film yapmaya çalışır. İçinde yaşadığı ilişkiler, edindiği kültür ve dünya görüşü bu çabasını taklitçi ve komik çırpınış-

lara çeviriyordu. Yavuz Turgul'un sevecenlikle çizdiği bu yönetmenin komikliklerini anlayabiliyorduk. İki "Avcı" ile bu film arasında ilişki kurmamda, yönetmenin anlayamadığı insanları ve toplumsal ilişkileri film yapma girişimindeki başarısızlık ve tutarsızlık belirleyici oldu. İki "Avcı"da da bu anlamda, "başka dünyaların unutulmaz sanatçıları" yeterince çözümleyemedikleri veya kavramak istemedikleri insanları ve ilişkileri film ve tiyatro yapmaya çalışıyorlardı.

Ancak, bu üç sanat yapıtını birlikte irdelemeyi gerektiren küçük bir ortaklık daha vardı. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nin çekmeye çalıştığı "sosyal içerikli" filmin adı "Av"dı. Bu iki "Avcı"nın avlamaya çalıştıkları şey, Yavuz Turgul'un filmine kaba çizgilerle oturttuğu bu uydurma film olmasın?

Avcı'lardan biri Erden Kıral'ın yönetmenliğini yaptığı film. Ormanda yaşayan bir avcı ve yolculuk yapan bir karıkoca arasında geçen "tecavüz, cinayet, ihanet" öyküsü. Film, gösterildiği dönemde Akira Kurosawa'nın filmi Raşamon'la benzeştirildi. Bu benzetmenin yerinde olduğu görülüyor, ancak ikisi arasındaki ilişki, aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeninin "sosyal içerikli" filmi ile toplumsal sorunlara gerçekçi bir yöntemle eğilen bir filmin ilişkisi gibi düşünülürse...

Raşamon'da Akira Kurosawa, bir toplumun değerlerinin çöktüğü, bir değişme çağının yaşandığı bir kesitte, basit bir cinayeti üç değişik bakış açısıyla filmleştirerek, gerçeklikteki çatışmanın bilince yansımasını irdeliyordu. Filmin, bir anlamda, diyalektik bilgi anlayışını tartıştığı söylenebilir. Toplumdaki bölünmenin bilinçteki bölünmeye yol açması; sanatçının yeni bir bütünlük arayışını da getiriyor. Sınıfsal ayrışmanın oluşturduğu bilinç düzeyinden bu çatışmaya getirilen çözüm, işçi sınıfının devrimci mücadelesiyle kuracağı sınıfsız toplumun bütünlüklü ortak bilinci olabilir. Raşamon'da aynı gerçekliğin değişik bilinci, görece

ve taraflı bilgisi sorunu, daha genel ve soyut bir biçimde tartışılmaktadır. Ancak sanatçı filmin giriş sahnesinde sorunun toplumsal ve tarihsel boyutunu vurgulayacak öğelere yer verir. Sağanak yağmurdan korunmak için birkaç kişi bir tapınak harabesine sığınırlar. Tapınağın simgelediği eski inanç çökmüştür. Gerçekliğin tartışmalı konuma gelmesi, bir geçiş döneminde belirginleşmiştir. Yani Raşamon'da öykü alabildiğine soyutlansa, bir ormana kapatılsa ve üç kişi arasında geçse de tarihsel ve toplumsal bir eksene bağlanmaktadır. Erden Kıral'ın Avcı filminde ise benzerlikler dışsaldır. Filmin zorlama giriş sahnesinde bir bataklıkta kayıkla gezinti yapanlar vardır ve ormanda geçen olayı kayıktaki erkekle kadının anlatımından aktaran yönetmenin yapmaya çalıştığı, filmi bir eksene oturtmaktan çok gizemli hale getirmektir. Karıkoca yolcu ile Avcı arasında yaşanan olayların iki değişik biçimde anlatılması, burada bir bilgi sorunu olarak ele alınmışa benzemez. Çünkü filmin sonunda küçük çocuğun gördüğü hayalin yüceltilmesiyle de belirginleştiği gibi, yönetmenin gerçekliğin bilgisinin doğru edinilmesinden çok gizemselleştirilmesini önerdiğini görüyoruz. Filmde eğer bir bilgi sorunu varsa, bu da yanlış ve metafizik bir bilgi anlayışıyla işlendiğini gösterir. Avcı'da aynı olayın farklı anlatımı "ilginçlik" olsun diye kurgulanmış izlenimi verir. Avcı'nın yolculuk üzerine ettiği sözde derin sözler, orman üzerine konuşulanlar belirsizlik ve gizem havasını yoğunlaştırır. Avcı filminin Raşamon'un özünü kavramaktan çok uzak bir taklit niteliğini güçlendiren yanlarından biri de Fikret Kuşkan'ın Toshira Mifune'yi taklit eden oyunculuğudur. Özellikle filmin sonlarına doğru kıpır kıpır bir Japon oyuncusu gibidir. Derinlemesine kavramadığı insanları ve sorunları anlatan "başka dünyaların unutulmaz yönetmeni" vardır karşımızda. Avcı av olur avlanır, seyirci ruhsuz, heyecansız bir sinemayla uyutulur. Bu saptama Bereketli Topraklar Üzerin-

de'nin ve Hakkari'de Bir Mevsim'in unutulmaz yönetmeni için acı bir sonuçtur.

Avcı'lardan ötekisi Hasan Öztürk'ün yazdığı, Tuncel Kurtiz'in yönettiği, Bursa Devlet Tiyatrosu'nun sahnelediği bir oyun. Oyun işkenceyi irdeliyor. Daha doğrusu, yazarın oyun broşürüne yazdıklarından böyle bir çabası olduğunu öğreniyoruz. İşten atıldığı için delirmiş bir işkenceci polis, onun sevecen karısı ve aniden evlerine gelen hayran oldukları şarkıcı arasında geçen bir oyun. Daha sonra üçüncü kişinin işkenceci polisi öldürmek için şarkıcı kılığına girmiş bir devrimci örgüt üyesi olduğu ortaya çıkıyor.

İşkencecilikten kovulduğu için deliren polise, doktor, tedavi için, evin bir odasında kurduğu işkencehanede mankenlere işkence yapma seansları yazmıştır. Sevecen karısı kocasının ilaçlarını içirmenin yanı sıra, ona, bu seanslarda komiser rolü oynayarak yardım etmektedir. Oyunun yaratıcıları işkenceyi sorgulamak için böyle bir kurgu seçmişler...

Kişilerin isimleri Türkçe değil, bilmediğimiz bir dilden. Oyunun çok temel yanlışlarından biri, işkenceyi, kurbanlarını sahne dışına bırakarak anlatmayı seçmesidir. Gerçi, sonradan devrimci örgüt üyesi olduğu ortaya çıkan ve polisi öldüren şarkıcının, işkence görenlerin yoldaşı olarak onları temsil ettiği düşünülebilir. Ancak bu kişi öldürme eylemi dışında, düşünce ve davranışlarıyla işkencecinin karşıtı bir tutum almıyor. İşkence kurbanlarını dışarıda bırakan ve manken olarak sahneye sokan Avcı, tezini dile getirme görevini de işkencecinin yardımcısı rolünü üstlenen sevecen karısına veriyor. Oyunun temel talebi şu: "Kimse ölmesin!" İşkenceciyi öldürerek cezalandıran devrimci, işkencecinin karısını sevdiği ve örgütünün talimatını dinlemeyerek onunla görüşmeyi sürdürdüğü için örgüt kararıyla bir başka devrimci eliyle öldürülür. Liberal dünya görüşüyle işken-

ce karşıtı tiyatro oyunu, işkenceciyle kurbanı devrimciyi özdeşleştirecek kadar ölçüsüzdür.

Oyunun karakterleri derinlikten yoksun, şematik kişiler; yazarın ve yönetmenin kuklaları olarak hareket ediyorlar. Kadının, aşık olduğu ve kocasından gizlice sevişti̇ği şarkıcının, kocasını öldüren kişi olduğunu öğrenince, hemen onu öldürmeye kalkışacak kadar düşmanca davranması, Avcı'yı oluşturanların ne kadar kolaycı olduklarını gösteriyor. Televizyon dizilerini aratmayacak bağırma çağırmalar, silah çekmeler, kısır diyaloglar Avcı'nın liberal felsefesinin öteki yan ürünleri.

İnanılmaz geliyor ama, bu oyunun yazarı, Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nin çekmeye çalıştığı Av filmini alıp tiyatroya uyarlamış sanki. Yöntem aynı, bilgisizlik ortak, konu çok benzer. Orda devrimciler bir patronu ve kızını kaçırırlar. Patronun kızıyla devrimcilerin lideri arasında bir aşk ilişkisi gelişir. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, "İşte" der, "Avcı aşık olarak ava dönüştü." Oyunda da işkenceciyi öldüren devrimci, telefonla konuştuğu kişiye "Ben Avcı, görev tamamlandı" der. İşkencecinin karısıyla aşk ilişkisine girdiği gerekçesiyle daha sonra öldürülür. Ben buradan Türkiye'nin unutulmazlık meraklısı sanatçılarının çok önemli bir önermesini çıkarmış bulunuyorum: "Avcı ava dönüşür." Bu çok önemli önerme için film yaptıklarına, tiyatro sahnelediklerine göre altında büyük gerçekler olmalı. Ortada acı bir durum var. On yıl önce dalga geçmek için ortaya atılan bir fikir ya da parodi konusu film, şimdilerde ciddi sanat eserleri olarak imal ediliyor. Ölçütler konusunda on yıl içinde ne kadar geriye gidildiğini göstermiyor mu, bu durum?

İşkence sermaye sınıfının politikadaki araçlarından biridir. Bu gerçeği görmeden işkenceyle mücadele yetersiz kalır. Bir oyunda bir deliyi canlandırmak büyük sorumlulukları göze almayı gerektirir. Deli, ezildiği, güç yetiremediği bir toplumsal gerçek-

liğin ürünü değilse nedir? İşkencecinin delirmesi, işkenceyi ortadan kaldıracak mücadelenin ve toplumsal dönüşümün baskısı sonucundaysa anlam kazanır. Sözgelimi Maksim Gorki nin ajan provokatör tipi Evsei Klimkof devrimin gücünün ve doğrularının karşısında ezilmesi sonucu intihar eder. Gorki polisin mahkumiyetini iç çatışmalarına dayalı olarak kurgulamıştır. Başka bir sanatçı çıkar, egemen sınıfı ve kiralık katillerini devrimin mahkemesinde yargılar. Liberallerin mahkemesi ise, eninde sonunda devrimciler için kurulur. İnsan hakları da deseler, sınırlar ortadan kalkıyor diye bağırsalar da, gerçekliği otta, suda, ormanda boğmaya uğraşsalar da sermaye sınıfının demagojik yüzü olduklarını gizleyemezler.

Sermayenin her daldan unutulmaz sanatçıları çirkinliği giderek şiddetlenen sanat eserleri yapmaya devam ediyorlar. Bu çirkinlikte nereye geldiklerini "Avcı"lar iyi anlatıyor, diye yazıyı bitiriyordum ki; yeterli bulmadıklarını bir kez daha gösterdiler. "Patron" diye bir oyun sahneye koydular. Patron, kapitalist, sermayedar bundan daha çirkin ve çirkinlik kaynağı bir nesne var mı?

Bu kadar çirkinliğe, memur oyuncuları bile dayanamadılar. İşlerini, güvenli hayatlarını tehlikeye atıp, patrona ve bakanına kafa tutmaya kalktılar. Oyunu yuhalayan seyircilerin ağzını kapatmak ve salondan çıkarmak için işkenceci polisler göreve çağrıldı.

Unutulmazlık peşinde olmayan dürüst sanatçıların acil görevlerinden biri, patronun çirkinliğinin karşısına emekçinin güzelliğini koyabilmektir. Sahneye işçinin adaletini, özgürlüğünü, sevgisini, dostluğunu koyabilmektir... Tiyatro sahnesine ve tarihin sahnesine...

Sinemanın Işığında Silinenler'e Ek:

"Ben Yavuzer Çetinkaya, Çok Üzülmedim Tek Başıma Kaldım Diye"

Üç Kısa Karşılaşmanın Yavuzer'i

Uzaktan izlediğim bir Yavuzer Çetinkaya vardı. Yazılarıyla, seminerleriyle, tiyatroyla meta kültürüne karşı mücadele eden bir Yavuzer Çetinkaya. Benim için en önemli yanı, Amerikan sinemasına ilkeli bir tutumla karşı çıkmasıydı. Bayağı bir sinemaya, insanı gerileten, yozlaştıran bu kültüre içtenlikle, dirençle karşı çıkıyordu. Bu alanda tek dürüst sesti. Bu tutumuyla, uzaktan izlediğim Yavuzer umut veriyordu bana.

Metalaştırıcı kültüre karşı verilen ortak mücadele, Yavuzer'le bizi, İnsancıl Okuma Tiyatrosu'nu Düzce'deki "Nazım Hikmet'e Saygı Gecesi"nde buluşturdu. Nazım Hikmet, 29. ölüm yıldönümünde, (3 Haziran 1992), adına kurulan vakfa karşın bir tek Düzce'de özüne uygun olarak anıldı. Düzce'deki bu içten toplantıyı düzenleyenler, tek başına "Tiyazro"suyla Yavuzer'i ve bizi, İnsancıl Okuma Tiyatrosu'nu aynı etkinlikte buluşturdu. Güzel

bir toplantı oldu. Yavuzer'le o gün tanıştık. Sabah otel lobisinde kaygılı bir yüz ifadesiyle anımsıyorum onu. Bu kısa buluşmada, yaptığı işe, yazarlığa, sinemaya, tiyatroya ciddiyetle, insani boyutlarda yaklaşan bir insanla karşı karşıya olduğumu hissettim. Üç yıldır sürdürdüğü, Amerikan filmlerini seyretmeme eylemi üzerine röportaj yapmak için sözleştik.

İkinci karşılamamız, bu röportajı içindi. Dergiye gelmişti. Heyecanlıydı. Almanya'da bir oyunda rol alacaktı. Almanca kursuna başlamıştı bunun için. Yapacaklarından coşkuyla söz ediyordu. Kursa yetişmesi gerekiyordu, röportajı bir başka güne erteledik.

Üçüncü görüşme, Milliyet Gazetesi'ndeydi. Gazetenin arşivinde sinemayla başlayıp, meta kültürüne, insanı tüketen sisteme uzanan güzel bir konuşma oldu. Yavuzer Çetinkaya'yla daha önce tanışmamış olduğuma üzüldüm. Söyledikleri içimden geçenleri dile getiriyordu. Soru sormaya bile gerek kalmıyordu. Gelecekte de sürecek bir ortaklık oluşmuştu. Kısaltmam gereken uzun bir konuşma olmuştu. Röportajı çözüp yayına hazırlarken beklenmedik ölüm haberi geldi.

Amerikan sinemasını boykotu basında ilk kez yayımlanacaktı. Göremeden öldü. Üç yıl boyunca, inatla yürüttüğü bu boykotu görmeyen yazar, gazeteci "arkadaşları" arkasından vıcık vıcık arabesk yazılar yazdılar. Ama gözlerini Yavuzer Çetinkaya'nın boykotuna ve sistemin kültürünü her alanda reddeden tutumuna kapattılar. Konformizmlerine batan bir Yavuzer'den kurtulmuşlardı.

Yavuzer Çetinkaya'nın vasiyet sözleri olmuştu bu röportaj. Kısaltmadan yayımlamak gerekiyordu. Bir bölümü Gerçek dergisinde yayımlanan röportajın bütününü, Yavuzer Çetinkaya'nın kapatılmak istenen yanını, geleceğe bir belge olarak yayımlıyor İnsancıl.

Yavuzer Çetinkaya'yı saygıyla anıyorum.

B. Sadık Albayrak: *Yavuzer Bey, 3 yıl önce başlayan, Amerikan tekellerinin, Türkiye'de doğrudan kendi şubelerini açarak filmlerini pazarlaması üzerine Atilla Dorsay'ın bu gelişmeyi çok olumlu karşılayan bir yazısı var. Sizin de buna karşı, bu gelişme üzerine yazılmış bir yazınız var. Milliyet Sanat'ta yayınlanan...*

Yavuzer Çetinkaya: Atilla Dorsay'ın yazısı çok olumlu karşılayan değil de, olumlu yönleri acaba yok mudur, diyen bir yazı. Sezar'ın hakkı Sezar'a. Olumlu yönleri acaba olamaz mı?.. Dikkat ederseniz, başlıkta da soru soruyor. Benim yazım da, Atilla'nın yazısına tepkiden çok, Warner Bross ve UIP gibi büyük yapımcı şirketlerin, Türkiye'de kendi dağıtım bürolarını kurup, filmlerini Türkiye'de sunarken, bütün kazandıkları parayı yurtdışına çıkarmalarını eleştiriyordu ve böylece iki yönde tehlike vardı. Bir, film piyasası seyircisiyle var olabilen bir piyasa. Filmi satıyorsun seyirciden para alıyorsun ve filmlerini o parayla yapıyorsun. Sinemaya giden seyircinin parası yurtdışına çıkarsa, Türkiye'de film yapılamayacak demekti. Ben bu tehlikenin üç yıl önce farkına vardım. İlginçtir, Türkiye'ye gelen yabancı sermaye değildi. Türkiye'ye yabancı sermaye gelse film yapmak açısından bu kadar olumsuz koşullar olmayabilirdi. Tam tersine, Atilla'nın yazısının başlığı yanlış o açıdan. "ABD Sermayesi Öcü mü?" diyor. Sinema alanında sermayenin dünyada bu kadar sınırları aştığı bir ortamda, belki bir Salvador filmi gibi, ben görmedim ama, biraz sonra geleceğimiz boykot meselesinden, bir Oliver Stone'un filmi JFK gibi; söyleyen ve hoşlanan arkadaşlarımızdan Mahmut Tali Öngören son cümlesini aktardı bana, "İşte bütün bunların sorumlusu faşizmdir" diyormuş; günümüzde bunu söylediğine göre, bunlar gibi önemli filmler de yapılabilirdi... Yalnız, Türkiye'ye Amerikan sermayesi gelmedi. Amerikan filmleri geldi ve bu filmler seyircinin cebindeki bütün parayı alıp yurtdışına çıkararak Türk filmine sermaye olabilecek bir paraya elkoydu. Yani temel sorun buradaydı.

Bugün geldiğimiz noktada sizin söylediklerinizin bütünüyle gerçekleştiği görülüyor. 3 yıl önce yazınızda yazdıklarınızın hepsi gerçekleşmiş.

Önce videoyla girdiler. Teknik kalitesi yüksek kasetlerle seyirciyi çektiler. Türk filmi seyircisi kalmadı artık. Beğeniyi oluşturduktan sonra baktılar ki burada pazar çok iyi. Zaten Türkiye'de bu Amerikan beğenisinin oluşması 50'lere, 40'lara kadar gidiyor. Biz toplum olarak, Amerikan 6. Filo'su geldiğinde, beğendirmek için genelevlerini beyaza boyayan bir toplumuz. Her zaman için biz kendimizi yabancıya beğendirmeye çalışmışızdır. Seyircimiz de kendisini Warner Bross'a o kadar beğendirdi ki, onlar da, beni bu kadar beğenen bir seyirci varken ben oraya gelmemezlik edemem dedi, geldi. Bunu durdurmanın yolu kota koymak değildir. Bunu durdurmanın yolu buna alternatifler oluşturmaktır. Genelde sinemacılar, hep, "eyvah batıyorum", "devlet bize yardım etsin" gibi şeyler söylerler. Halbuki alternatifi insanın kendisinin oluşturması gerekiyor. Hele bir sanat dalı söz konusuysa. Ama ortadan bir şey kaçırıldı. Warner Bross'un ürettiği ve getirdiği filmler, Warner Bross derken örnek veriyorum, şu anda dünya piyasasını elinde tutan sinema sermayesinin, televizyon sermayesinin amacı, insanları günün çelişkilerinden uzaklaştırmak. Aktüel çelişkileri kastediyorum... Onları anında tatmin eden, anında heyecanlandıran... Nasıl hamburgerle, hızlı yiyecek denilen bir sistem geliştirdiler, nasıl "yaşamın gerçek tadı" diye renkli gazozlar sundular... Halbuki yaşamın gerçek tadı o değil. Yaşamın gerçek tadı, insanın çaba göstererek yaşamdan kopmamasıyla olacak bir şey. Her şey, insanlara hazır ve çok çabuk tüketilmek üzere sunuluyor. Tüketsinler ki, bir daha istesinler. Üstelik alışkanlık kazandıran yöntemlerle. Tabii, sinemada şimdilik böyle bir şey söz konusu değil, ilerdeki teknolojiyle belki bu da gerçekleştirilir. Ama yiyecek ve içecekte bunu şekerle sağladılar. Yani, şekerin bünyede alışkanlık kazandıran bir etkisi

var. Bu yüzden, yumuşak ekmeğin içine 100 gr. pişmiş sığır kıyması koyup sattıkları şeyin içinde bol miktarda şeker var. Ayrıca şekerli bir madde kana o kadar kolay karışır ki, sonuçta ondan bir daha istemek gerekir. Hamburger kıymasının formülü bu yüzden gizli tutulur, ama bunun içinde büyük miktarda şeker olduğu biliniyor. Bunlar da aynı şeyi filmlerde yaptılar. Giderek, filmlere baktığınız zaman, çok ilkel korkular, ilkel cinsellikler, ilkel heyecanlar, kıskançlık, ihtiras... Öyle bir film hatırlıyorum, izlemesem de hikayelerini okuyorum, "Öldüren Cazibe" filminde adam galiba yasadışı bir ilişki kuruyor. Karısı gelince bunu yarıda bırakmak istiyor, fakat bu kez kadın bırakmıyor. Tamamen korku, kıskançlık vs. gibi, bütün evli erkeklerin, evli kadınların hislerini gıcıklayan, gıdıklayan şeyler yani. Örneğin "Tehlikeli İlişkiler", adı üstünde. Broşüründe yazan şey şu. Bu, Warner Bross'un Türkiye'de dağıtımını yaptığı ilk film aynı zamanda. "Tutku, aşk, baştan çıkarma, tahrik ve intikam. Cinsiyetler arasında daha tehlikelisi görülmemiş erotik bir gösteri." Bu filmi bu sözlerle sattılar. Sinema eğer bir sanatsa, bunun sanatla ne ilgisi var? Sadece satılan bir mal. Onlar zaten, sinemaya bir sanat, insanları geliştirecek, insanlar arası ilişkiyi, insanın yaşamla, doğayla ilişkisini, kişiliğini geliştirecek bir olgu olarak bakmıyorlar ki. Sadece binlerce yıldır biriken sanatsal öğeleri kullanarak bir mal üretiyorlar. Çünkü bu sanatsal birikimden, insanları nelerin etkileyebileceğini çıkarabiliyorlar. Psikologları var, sosyologları, sanat tarihçileri, felsefecileri, biyologları var. Bunların hepsi oturup filmlere hangi unsurları koymaları gerektiğini bulup, filmler yapıyorlar.

Sonuçta izleyiciyi geliştirmiyor bu filmler. Ama Atilla Dorsay, bu filmlerin olumlu yanlarını sıralarken şöyle diyordu: "Bu filmlerin gelmesi, insanlarda, gençlerde sinemaya gitme alışkanlığı yaratacak, bu alışkanlığın sürdürülmesi sonucunu doğuracak."

Demek ki, bu alışkanlığı yaratmak, sonuçta olumlu bir şeye hizmet etmiyor. Bu filmlere yaratılan alışkanlık, düşük sinema beğenisi olan bir kuşağı yetiştiriyor. Biraz da bunun üzerinde durabilir misiniz?

Gitmediğim için bilemiyorum, diyeceğim ama etkilerini görebiliyorum. Böyle bir kuşak gelişiyor, ama sırf bu sinema ortamında değil. Artık tüketim ekonomisine dayanan "yeni dünya düzeni" adı verilen... Bundan iki hafta önceki sanırım, Express dergisinde bir araştırma var. Kaynak olarak onu verebilirim. ABD devlet başkanı George Bush "yeni dünya düzeni"nin içkisi Coca-Cola'dır diyor. Demek ki, "yeni dünya düzeni"nin içkisi var, yiyeceğinin ne olduğunu biraz önce anlattım. Bunun bir de eğlencesi var... Sanatla da bir ilgisi yok bunun. Çünkü sadece tüketmeye yönelik. Tabii ki sanatın da tüketicisi olması gerekir ama sanat üretime öncelik vermelidir. Sanat üretilmeli önce. Sanat üreticisini, öne çıkaran bir insanlık olgusu. Bu yüzden sanatı gözardı etmek hep işlerine geliyor. Klasik müzikte, insanlar seyrederken, 20-30 yıl keman çalışmış bir insanın o anda ürettiği müzikte, üretim anını görüyor. Bu çok hoş bir şey. Sanat o anda üretiliyor. Ama filmde, oturuyoruz, çok edilgen kalıyoruz. Ancak bize onun verdiği kadar pay alıyoruz. Bu yüzden müzik kültüründe de, şu anda pop kültür denen bir şey var. Yani "yeni dünya düzeni"nin içkisi belli, yiyeceği belli, her şey çabuk, hazır tüketilecek şeyler, müziği de öyle. Rap öyle çıktı zaten. Spike Lee'nin bir filmi vardır. Oradan biliyorum. Burada zenciler sıkıldığı zaman yapabilecekleri tek şey bu. Çünkü başka türlü boşalamıyorlar, o kadar sıkılıyorlar, o kadar baskı altındalar ki... "Hey man!" "Sıktın artık!" "Hadi be!" "Yürü geç!" Filmde zenciler bunları söylüyor. Bizim sokaklarda da vardır. Sıcak günlerde Sultanahmet civarında yürürler, içki içmişlerdir, bunalmışlardır ve sadece konuşulur. Kendini boşaltmaya çalışır. Dünyaya şimdi Rap diye bir akımı sundular. Bütün mesele müziğin çabuk tüketilmesine

yönelik. Müziği çabuk tüketmek için video-klip dedikleri bir şeyler ürettiler. Video-kliplerde de hızlı görüntülerle, erotik numaralar, yakın plan dudaklar, gözler, romantik numaralar, aradabir bir çiçek, baygın bakan bir göz... İnsanların düşlerinin içine kadar girmeye çalışıyorlar. Düşlerimizi de bizim adımıza onlar yaratmak istiyorlar. Bu, müzik alanında da, sinema alanında da böyle. Bunu şunun için söylüyorum. Bu gençlik sonunda nasıl olacak? İşte dinlediğimiz bir Genç Radyo var. Çeşitli kaynaklara göre bunun sponsoru Coca-Cola'ymış. Bu FM kanalında üstelik. 3. Kanaldaki batı müziği dinleyicilerini yakalamak için, hemen onun yanına koymuşlar kanalı da. Yanlışlıkla orayı açacağız ve oradan pop kültüre düşeceğiz. Genç Radyo'cular, gençlik adına utanmaları gereken bir iş yapıyorlar bence orada. Dünyada geçerli olan ucuz pop kültürünü, bizim ana müzik kaynağımız olarak sunmaya çalışıyorlar. Reklamlarla oluşan genç dinleyicilerden büyük bir kitle yaratıyorlar. Egemen bir kitle oluşturuyorlar. Şimdi yetişen 20 yaşındaki gençler 5-10 yıl sonra ekonomide, politikada, sanatta, basın dünyasında egemen yerlere gelecekler. Bunların şu anda böyle bir durumda olmaları çok üzücü.

Bir sinema seyircisi yaratmıştır ama sinemaya eğlence olarak bakan, anında tatmin için sinemaya giden ve sinemayı küçümseyen bir seyirci yaratmıştır. Sinemaya bir süre sonra seyirci gitmeyecektir çünkü yeterince tatmin olmayacaktır. Bunun için evinde pek çok var şey seyircinin. Tek koltukluk sinema ekranı denen, 87 cm. çaplı bir ekran gördüm geçenlerde. Buna itiyorlar zaten. Evinde oturup, TV seyret... TV'de kendi dünyanı kendin kur; insan değil, birey değil, tüketici birimler olarak. Cebindeki parayı alabileceği, kendisine istediği kadar hizmet ettirebileceği birimler olarak yetiştirmek... Etkileyebileceği, maniple edebileceği, yani çekip çevirebileceği bireylere dönüştürmek... Şimdi sorunun cevabını, bu karışık anlatımdan sonra toparlarsam, evet, böyle bir seyirci kitlesi yetişti, ama ne yazık ki bu se-

yirci kitlesi kesinlikle kendi yaşadığı ülkenin, içinde yaşadığı sosyoekonomik, kültürel, politik koşulların hiç farkına varmayan ve tam tersine uzaklaşan bir kitle. Çünkü sanat bu koşulları tanıtmak için bir yoldur. Kendisinden, kendi ülkesinden, kendi yakınlarından, sevgilisinden, uzaklaşan bir seyirci kitlesi oluşturuldu. Bu işi başarıyla yerine getirdi.

Sizin yazınız, Nazım Hikmet'in Kuvayi Milliye'sinden bir alıntıyla bitiyordu: "Ya istiklal ya ölüm!" Siz bu filmlere karşı tek başınıza bir boykot başlattınız. Bu boykottan söz eder misiniz biraz.

Bence bu cevap şöyle başlayacak. Yavuzer Çetinkaya diyor ki, ben boykot başlatmadım, bir boykota başladım. Boykota tek başıma başladım, tek başıma aldığım bir karardı. Aslında buna boykota başladım da demek istemiyorum. Sinemaya gitmeme kararı aldım. Yurtdışına çıkacak sinema seyircisi parasında benim param olmasın diye düşündüm. Bilet almıyordum ama, sembolik olarak gitmemek, yani bir seyirci daha az olsun diye düşündüm. Ben bu filmlerden etkilenirim diye korktuğumdan değil. Ben yaklaşık 12 yıl üst üste hiç aksatmadan Cannes Film Festivali'ne gittim ve orada günde 7 film izleyebiliyorum. Arka arkaya, yani sabah saat 8.30'dan gece 12.00'ye kadar. 10-11 gün olan festival süresince 60-66 kadar film izleyebildiğim oldu. Bu filmleri hiç not tutmadan ayırabiliyordum, analiz edebiliyordum, haber yapabiliyordum. Filmlere objektif bakabiliyordum. Kamera arkasında olanları bildiğim için, bu konuda eğitim gördüğüm, kendim de yaptığım, kamera arkasında da görev aldığım için... Ben bu filmlerden korkmuyorum. Yani bu filmler bana bir şey yapamaz. Ama sinirleniyorum. Çünkü her gördüğüm filmde nelei yapmaya çalıştıklarını çok iyi anlıyorum. Taktiklerini, niyetlerin anlıyorum. Niyet apaçık görülüyor: "Seyircinin cebinden parasını nasıl alırım, nasıl aptallaştırabilirim?" Seyirciyi bir kısır döngü

ye sokmak gibi yöntemleri var. Bu, tüm reklamlarında, demin okuduğum reklamda da var. Hayat sadece, tutku, ihanet, baştan çıkarma, tahrik, intikam, cinsiyetler arasında daha tehlikelisi görülmemiş erotik bir gösteri mi? Benim midem bulanıyor. Sinema boykotumun kişiliğimle de ilgisi var. Kişilik olarak da tavır alıyorum. Çünkü insanlar arası ilişkilerin bu kadar yapay bir biçimde sunulması bana çok ters ve yanlış geldi. İnsanlar arasındaki erotik ilişki, iki kişi arasındaki ilişki olmalı. Şimdi özel kanallarda, televizyonda göğüsler açılıyor, sansür kalkacak diye, liberalleşme diye geldiler... Liberalleşme, belden yukarı değil, belden aşağı başladı. Belden yukarı sansür kalksın istiyorduk, onlar belden aşağı sansürü kaldırdılar. Belden yukarının sansürü daha da kötüsüyle devam ediyor. Çünkü belden aşağısını belden yukarının yerine ikame etmeye başladılar. Yerine onu geçirdiler artık. Tek önemli olan odur, başka hiçbir şey düşünmeyeceksin. Herkes "Gece Keyfi"ni seyredecek, herkes şansla hayatını kurtarıp araba kazanmaya çalışacak, herkes bilmem ne programında cevapları bilerek ordan bir şey kazanmaya çalışacak, veya herkes telefon edip karşı tarafın anlattığı cinsel iç gıcıklayıcı hikayelerle kendini tatmin edecek... Sonuçta, mastürbatör bir topluma yöneliyoruz. İstanbul Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nden mezunum, iyi bir öğrenciydim. Klinik psikolojiye de devam edecekken, o sırada 68 olayları, tiyatroya başlamış olmam, sinemayla ilgilenmem yüzünden sürdürmedim. Sanatta psikolojiden yararlanırım. Bu yüzden hem sanatçıyım hem psikologum diyebilirim. Sanatçılık tabii ki, ön planda, çünkü içlerinden birini ciddiye almam gerekiyordu. Buradan edindiğim bilgilerle, "mastürbatör bir toplum" yetiştiriliyor derken, güzel bir örnek var: Pasolini. Bu son festivalde belki birçok arkadaş zor anlaşılır buldu, ama Pasolini, bu tüketim toplumuna karşı dünyada ilk savaşı başlatan insanlardan bir tanesidir. En sert biçimde... Hatta cinselliğin pazarlanması karşısındaki savaşı, kendi filmlerine cinsel-

liği en çarpıcı bir biçimde koyarak başlatan bir insandır. Bunu da Türkçe'de yayımlanmış bir kitabının önsözünde söylüyor. Burada diyor ki, ben en son filmim Salo'da, faşizmi anlatan, faşizmin son 120 gününü anlatan, Sodom'un 120 Günü ya da Salo filmini, özellikle "sodomizasyon" denen, yani erkekle erkek arasındaki cinsel ilişki üzerine yaptım ki, bu ilişki üretici olan bir ilişki olmadığından dolayı sapıktır. Cinsel ilişkinin temelinde üretim yatar. Artık bütün medya, sinemasından televizyonuna kadar ve bu alo-tel olaylarına kadar, bütün çaba insanların cinselliği de tek başlarına yaşamaları amacına yönelik. Yani üretimden uzak. Çünkü üretim olduğu zaman, iki kişi olduğu zaman örgütlenme oluyor, iki kişi sevişmek için de bir araya gelse bir ortaklık, bir paylaşma başlıyor. Paylaşma başlayınca, dış dünyadan satın alınabilecek bir şeye ihtiyaç kalmamaya başlıyor. Bu iki insan kendi aralarında mutlu oluyor. İnsanlar tek olacak ki, o zaman dış dünyadan mutluluk satılacak onlara. İki insan mutlu olursa onlara bir şey satamazsın ki... Elele tutuşmuşlar insanlar gidiyorlar boğazı seyrediyorlar, mutlular. Onlara ne satacaksın ki?.. Ama onlara, "Beni otomobillendir Macit!" diyerek, mutluluğun ancak araba ile varolabileceğini satmaya çalışacaksın. Pasif ve tek bir insan yaratılmaya çalışılıyor. Birey bile değil. Gerçekten bireyi bile kurtarmanın şu anda kâr olduğunu düşünüyorum. Onlar tek bir insan modeli yaratıyorlar ve bu tek insan mutluluğu satın alacak, mutluluğu satın almazsa, onların mallarını kimse satın almayacak. O zaman da batacaklar. Böyle bir insan yaratmak için, aileler parçalanıyor, boşanmalar müthiş artıyor, bunun için çocuklar ailelerini bırakıp kendi başlarına kendi mutluluklarını satın alma sürecine sürükleniyorlar.

Sizin tek kişilik boykotunuza karşılık, sinema yazarlarının gelen filmleri, çoğunlukla överek sunmaları söz konusu. Sizin boykotunuza hiçbir destek gelmedi. Bu kısırlaştırıcı ortama bir bakı-

ma katkıda bulunuyorlar. Bu konuda neler diyebilirsiniz?

Evet destek gelmedi. Teşekkür ederim. Şundan teşekkür ediyorum, "kısırlaştırıcı ortam" sözcüğünü ilk defa sen kullandın. Benim de demek istediğim bu. Anlatmaya çalıştığım ortam kısırlaştırıcı işte. Katkı gelmedi hiçbir yerden. Ben, Yavuzer Çetinkaya, bir sinema yazarı, üstüne üstlük yurtdışında bu konuda ilk kez doktora yapmış insanım. Böyle bir tepki gösterdiğine göre buna dikkat edelim, bu konuda acaba neden böyle bir tepki göstermeyi gerekli buldu diye kimse yazmadı. Yazamazlardı. Çünkü böyle bir tepkiyi ciddiye aldıkları anda, kendilerini ciddiye almamak gibi bir ikilemle karşı karşıya kalacaklardı. Ben bunları, sinema sanatının birikimlerini kullanan eğlencelikler olarak görüyorum. Bu filmlerin büyük çoğunluğu böyle. Eleştirileri okuyorum, sık sık okuduğum eleştirilerde bu görüşümün doğrulandığını hissediyorum. Yani, "sinemada hoşça vakit geçireceksiniz", "ne güzel oynamış", "tekniği müthiş"... diyeceksiniz. Çok ilginç, ben bunun hesabını tutuyordum ama sonra bıraktım, filmleri tanıtırken en çok kullanılan öğeler şunlar: "100 bin dolara mal olmuş", "1 milyar dolar gişe yapmış". Filmleri tanıtırken, daha çok filme ne kadar masraf yapıldığı, ne kadar gelir getirdiği... Şimdi adını hatırlayamadığım bir film için 3-4 ay kadar önce çok yazıldı bu. Tek başına bir eylem olduğu için benim bu yaptığımı çok uçuk buldular, ama aslında ayakları yere sağlam basan bir eylem, bir direnme biçimi. Hiçbir şey kaybettiğimi de zannetmiyorum. Ama ben böyle bir eyleme kalkışmakla, büyük zaman kazandım. En azından üç yılda, onlar yılda 30 veya 50 film seyretseler, 150 film eder, iki saatten 300 saat, 300 saat boşa geçirdiler. Hiçbir kazanımları olduğunu sanmıyorum. Belki sinema yazarlığını sürdürerek maddi gelir sağlamışlardır. Ama bildiğim kadarıyla, o konuda pek bir gelir verilmiyor. Zaten daha çok TV'de oynayacak filmleri tanıtmaya başladılar.

Çünkü onların da alanı kısıtlanmış oluyor böylece. Bu filmlere eleştiri yazmak, onlardan bir düşünce üretimine girişmek de artık mümkün değil, çünkü hepsi birbirinin prototipi, az önce de söylediğiniz gibi.

Tabii ki, bu kısırlaştırmanın onlar açısından da çok ters bir sonucu oldu ve ellerindeki bütün klasik kütüphane, sinema kitaplığı işe yaramaz oldu. Oturup şimdi, bir Yeni Dalga'dan, Yeni Dalga etkisindeki yönetmenlerden, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin izlerini taşıyan filmlerden, bir İngmar Bergman'dan söz edilemezdi... Bunlar artık entelektüel sinema dili. Çok az kişi izliyordu. Fakat hatırlarsınız, Tarkovski'den herkes bahsediyordu bir ara. İngmar Bergman sineması, İngmar Bergman da film yapmıyor epeydir. En son senaryosunu verdi, işte biliyorsunuz, Cannes'da ödül alan film, İngmar Bergman'ın senaryosu üzerine yapılmıştı. Sonuçta baktığımız zaman, ne yazık ki, onların da ellerinden sinema konusunda düşünme özgürlükleri alındı. Sen onu söyledin, ben de bunu tekrarlayayım. Ellerinden, sinema konusunda iyi düşünmek, sinemayı severek düşünüp eleştirmek, hatta bir filmi 2-3 kere görüp keyif almak keyifleri azaldı, yok oldu. Son toplantılarında, biliyorsunuz 16 kişi seçtiler. Bana da en iyi yardımcı oyuncu ödülü verdiler, Menekşe Koyu'ndaki rolümle. Ama bu onları daha çok sevmeme ve onlar için daha çok üzülmeme neden oldu. Zaten ben tavrımı kendi başıma aldım. Kendi başıma aldım derken, bizim 80 öncesinde bir derneğimiz vardı, Sinema Yazarları Derneği, o hâlâ kurulamadı. Bu konuda yeterli çabayı gösteremeyen insanlardan da, dünyada ve Türkiye'deki sinema sanatının özel ve genel sorunlarını içeren konularda sağlıklı bir bakış beklemek veya benim gösterdiğim bu tepkiye koşut eylemlere katılmalarını beklemek zaten yanlıştı. Nitekim, ben de böyle bir şey beklemiyordum. Onun için çok üzülmedim, niye tek başıma kaldım diye. Biraz, "tav-

şan dağa küstü, dağın haberi olmadı" oldu, ama bence dağa küsen tavşan kendi kendine mutlu olmuştur. Ben dağa küsebildim. Dağın haberi olmasa bile ben bir tavır gösteriyorum. Bu bile insan olduğumu hissetmem için bana yeteri kadar mutluluk verdi. Hâlâ da bunu sürdürüyorum. Ha, bazı, birkaç küçük şey oldu. Onların sözünü etmek istemiyorum.

Kızınızın buna gösterdiği bir tepki var. Kızınızla ilgili bir olay anlatmıştınız...

Bir kızım var, çok televizyon seyrediyor, çok akıllı da bir çocuk. Mecbur, sinemayı tanımak istiyor. Onun sinemayı tanıması için de başka bir yol yok. Bu filmlerle büyüdü. Bizim sinemayı tanımamız için başka olanaklarımız vardı, onun yok. O, tamamen bu "yeni dünya düzeni"nin kültürel ürünlerini tüketti. Kendisine bunu anlatmakta zorluk çekiyorum. Ama onun gitmesini engelleyemiyorum. O, kendi kişiliğini, kendi yetiştiği ortam içinde kendisi oluşturacak. Çocuğumu bir saksı içinde büyütemem. Olumlu ve olumsuz yanlarını, zaman zaman onu uyararak, ama kendi seçimini kendisinin yapmasına mümkün olduğu kadar özen göstererek büyütmek zorundayım. Bu konuda bazen çelişkilerimiz oluyor, İstiklal caddesinin ortasında, 40 yaşında bir adamla 10 yaşında bir çocuğun tartışması... "Bütün Amerikalılar kötü adam mı baba?" "Hayır kızım, bütün Amerikalılar kötü adam değil, tabii, ama bu filmlerde bazı yanlışlar var." "Neresi yanlış? Peki, doğru film göster ona gideyim." gibi haklı da sorular soruyor çocuklar. Bence bu konuda tepki göstermesi gereken insanlar, sinema yazarlarından çok, sinema endüstrisinin kendisiydi. Sinema endüstrisinin yönetmenleri, oyuncuları, tırnak içinde yaratıcılarıydı. Onlar da bir örnek göstermediler. Son olarak bir bardak suda koparılan bir fırtına var. Devlet yardımının ne kadar olması gerektiği, kimin aldığı, kimin

almadığı... Ben aldım... O almadı... Bunun tartışılması başka bir düzeyde yapılmalıydı.

Bir de, bu konuda kota uygulanması gibi bazı girişimlerde bulunulmuştu. Fakat bu da, sinemacılarca desteklenmedi...

Sonuçta en tutarlı tavrı sinema sahipleri gösterdiler. Sinema Sahipleri Sendikası, onlar, "Biz özgürüz, bu bir ticarettir. Biz filmlerimizi istediğimiz sinemada, istediğimiz kadar gösteririz." dediler. Türk filmlerine yüzde 25'lik bir zaman ayrılması düşünülmüştü, ama değil yüzde 25'i, yüzde 5'i bile doldurabilecek bir film üretim kapasitesi kalmadı Türk Sineması'nın. Şu anda, ancak, televizyonun belli kanallarındaki dramaları üretebilecek kadar, gündelik bir medarı maişet motorunun çalışmasında veriliyor o emek. Bir olay var ama, ben olayın o kadar büyütülmesinden yana değilim. Ancak bilinmesinde yarar var. Turgut Özal, sanırım başbakanlığı sırasında, ABD'ye gittiği zaman, "Eğer sinema konusunda siz kota uygulama kararı alırsanız, biz de tekstil konusunda benzer karar almak zorunda kalırız." diye bir tehditle önlendiği söylendi. Bir yerlerde çıktı, doğrulandı, doğrulanmadı bilmiyorum. Fakat doğrulanıp doğrulanmaması önemli değil. '"Yeni dünya düzeni" çerçevesi içinde, ABD'nin olaya böyle bakması çok doğal. Kendi filmlerinin kendi ülkesi dışında tüketilmesi için her şeyi yapabilir. Amerika'da gösterilen filmlerin, on yıllardır yüzde 98'i Amerikan filmi. Türkiye'de de bu oran yaklaşık aynı. Yani yüzde 98 Amerikan filmi izleniyor sinemalarda ve geriye kalan yüzde 2'de diğer filmler. Durum bu kadar net. Gazetelerde bir haber çıkmıştı. Öneri olarak söylemiyorum da... Benim boykotumdan daha önemliydi haber. Ama o konuda da hiçbir girişim olmadı, en azından ne kadar hoş yapmışlar gibi bir şey söylenebilirdi. Mesela, Güney Kore'de film yönetmenleri, film prodüktörleri filan, UIP orada da kendi dağı-

tım bürosunu açtığı zaman, o filmler gösterilirken sinema salonlarına fare, yılan, akrep filan attılar. Böyle gösteriler yaptılar, bu, bizim üretim özgürlüğümüzü elimizden alıyor diye. Bir şey oldu mu, olmadı. Onlar da kotalar istediler, verilmedi. Yani sonuçta, yine belli bir devran dönüyor ve her şeyin sanki önceden saptanan bir yolda gittiğini görüyoruz. Ama kendiliğinden öyle çarpık bir yere gelir ki bu olay, yani üretmeden tüketmenin söz konusu olamayacağı bir an gelecektir mutlaka. Bunu anlamak için kâhin olmak gerekmez. Nasıl ben, 3 yıl önce bunun buraya geldiğini görmüşsem. Görmek için sadece bakmak yetiyor zaten. Bu yüzden daha genel açıdan da, zaten insanın üretici niteliği, tüketici niteliğini mutlaka bir yerde dengeleyecek ve üretimin, paylaşmanın, doğayı tüketerek değil, doğayı yeniden üreterek yaşamanın insanoğluna da, evrensel dengelere de en yakışan ve uyan doğru olduğunu herkes anlayacak. Şimdi tamamen tersine bir gidişat var. Ama bu gidişat da gidişat değil, onlar duracak. Bana bu boykotun en azından kazandırdığı bu dışardan bakış var ve dışardan bakınca kaybettiğim hiçbir şey olmadığını görünce daha da seviniyorum. Filmler hakkında bütün yazılanları okuyorum, hatta yabancı dergilerde çıkanları da... Gerçekten görmediğime yakındığım hiçbir film yok. En son Yağmur Adamı görmüştüm. O filmden herkes efsaneymiş gibi söz eder. Ben, demin de söylediğim gibi, psikoloji eğitimi görmüştüm, o filmde psikolojik bir hastalık, otizm söz konusuydu. Bu konuda daha önceden, çok daha ucuz bütçeyle yapılmış bir İspanyol filmi görmüştüm. Anayla otistik çocuğu arasındaki ilişkiyi anlatıyordu, müthiş etkileyici ve aydınlatıcıydı. O güzel film aklıma gelmişti, Yağmur Adamı seyrederken. Oysa bunlar hastalıktan bile bir pay çıkartmışlar insanları uyutmak için. İnsanların cebindeki parayı almak için. Bunu düşünüp üzüldüm.

Kaybettiğiniz bir şey yok ama kazandığınız zamanlar var. O zamanlarda neler yaptınız?

Kazandığım zamanlarda, biraz bilinçli olarak yaptığım, tabii her seferinde değil, ama sinemaya gidiyorum, gitmek istiyorum dediğim zaman; hâlâ geniş bir sinema kitaplığım var, Fransa'da 6 yıl yaşadım, orada tüm paramı sinema kitaplığı kurmaya ayırmıştım, 500-600 kadar sinema kitabım var, oradan bazı senaryolar alıp okumak veya bir romanı alıp kendi kafamda onun senaryosunu yapmak gibi üretici ve en azından o romanın yazarı, bir filmle ilgiliyse o filmin yönetmeni ile paylaşarak yaşadığım anları çok sevdim. Bunu genelde de yapıyordum ama böylece 300-400 saat daha bilinçli olarak yapma olanağı buldum. Bazen televizyonda izliyordum, yeni bir film geçiyorsa, şimdi TV'de de izlemiyorum. Çünkü TV'de gösterilen filmleri öyle tanıtıyorlar ki, "müthiş". "muhteşem", vs... Bu filmleri görünce, bu kadar çığırtkanca tanıtılıyorsa arkasında mutlaka bir üçkağıt vardır. Bu zamanı kendim, dostlarım, yakın çevrem, kızım ve doğayla, bunun ötesinde yapıtlarından çok iyi tanıdığım yazarlarla, müzisyenlerle ilişki kurarak geçirdim. Çünkü uzun bir süre sinemayla çok ilgilendim, şimdi biraz da öbür taraftaki eksiklerimi giderebilirim. Onlar da gerekli.

Peki, sinemanın geleceği konusunda neler söyleyebilirsiniz?

Sinema geleceği yere geldi, şimdi sinema bir düşüş içinde. Bunu söylemek çok acı ama sinema şimdi yok oluyor. Sanat olarak yok oluyor, sadece bir olgu olarak var. Video sistemi giderek yaygınlaştıkça, insanlar, aldıkları kameraları kullanmaya başlayacaklar. O kameraları kullanırken bir şey ürettiklerinin tadına varacaklar. Yaptığı şeyin içindeki özel, özgün şeyin, kendi yarattığı güzel şeyin, diğer hazır üretilmiş filmlerden daha keyifli olduğunu görecek. Bu özel filmi yanındakiyle paylaştığı za-

man, ürettiğinin farkına vardığı zaman işin içine sanatsal boyut da girecek. Çünkü sanatsal boyut ancak yapılan işin farkına varıldığı zaman söz konusu olur. Yanındakinin yaptığıyla kendi yaptığı arasındaki farklılığın farkına varınca talep oluşmaya başlayacak. Bunun başka bir yolu yok. Sonra üniversite öğrencileri, bilinçli olanlar... Şimdi ben, tiyatro sanatının çıkış noktasını da amatörlerde görüyorum. Bu konuda daha önce de yazdım. Gerçekten amatör oyunlara gittiğim zaman profesyonel oyunlardan çok daha fazla keyif aldığımı fark ediyorum, son bir yıl içinde. Tiyatroda nasıl böyle bir gelişme varsa... Sorunun nerede olduğu çok basit, bu yüzden çözümü de çok basit... Sanatı para kazanmak için yapıyorlar. Ben bir sanat yapıyor ve karşılığında para kazanıyorsam ne âlâ. En ideal ortam, sanatını yaparken bu yolla para kazanmak. Ama "yeni dünya düzeninde" amaç hizmeti satıp bunun karşılığında para kazanmak. O yüzden gereksiz talepler üretiyorlar. Sunulan hizmete ise önem vermiyorlar. Ben önce, yaptığım şeyin bir hizmet olduğuna inanırsam, yaptığım şeyin bir sanat olduğuna inanırsam, bunun karşılığında bir gelirim olur... Ama eğer sırf para kazanmak için sanat yapıyorsam, bu, para kazandıkça yaratıcılığı gide gide yıpratır ve sıfıra indirger. Onun için herkes önce yaptığı işin özünü korumalı. Niçin hâlâ amatör tiyatrolar var? Bu filmlere gitsinler işte... Bunların içinde, tahrik, tutku, aşk var... Bunlar gitsinler, 8 kanal TV izlesinler. Bunu yapmıyorlar, gidip günde 8 saat, 6 saat prova yapıyorlar. Ortaya 300-500 kişinin izlediği oyunlar çıkartıyorlar. Ama bundan müthiş bir keyif alıyorlar. Onu izleyen 500 kişi de keyif alıyor. Amatör, yaptığı işi seven, belki hümanist gibi konuşuyorum ama, amatör, "amato" yani sevgi kelimesinden geliyor. Latince "amore" sevmektir. Yani yaptığı işi severek yapmak. Severek üretmek, birbirini sevmek. Buradan gelen insan ürettiğini sevdiğiyle de paylaşır. Paylaşımcı bir or-

tamda severek üretmek... Bence bunun gideceği yer o. Başka çözümü de yok. Yoksa, "Ya istiklal, ya ölüm!"... Ya böyle ya da yok... Bir paylaşım ortamında severek sanat üretilirse sanat varolacak, yoksa olmayacak.

Ezilenlerin Terbiye Edicisi Mizah

Ezilenlerin Terbiye Edicisi Olarak Mizah

Mizah üzerine düşünmüş az sayıdaki düşünürden biri olan Bergson, gülme'nin, toplumsal hayatın olağan akışının dışına çıkan insanın davranışlarını ve değerlerini törpüleme, bir anlamda terbiye etme işleviyle yüklü olduğunu savunuyor. Bunun, günümüzün dünyasında yaşanan toplumsal hayatı incelediğimizde, gülme'nin veya ona kaynaklık eden mizah etkeninin sorgulanması açısından son derece önemli bir saptama olduğunu düşünüyorum. Çünkü bugünün dünyasındaki toplumsal hayatı son derece çirkin, sorunlu ve insan tüketici buluyorum. Böylesi bir toplumsal hayatın belirlediği ilkelerin üzerinde temellenen mizah, gülme ya da Bergson'un deyimiyle toplumsal terbiye, benzeri olumsuz sonuçları pekiştirecektir. Gülünç görünen, bu çirkin hayatın dışına düşen güzel, olacaktır belki. Mizah, insanı alçaltıcı bir ahlak anlayışının doğru ve haklı gösterilmesinin bir aracı olacaktır.

Bu ilişkiyi tarihi boyutuyla kurduğumuzda ise, bir başka

önemli sonuçla karşılaşıyoruz. İnsanı çürütücü, yoksullaştırıcı, sınırlayıcı toplumsal ilişkilerin parçalanmaya başladığı ve geliştirici, özgürleştirici insan ilişkilerinin doğduğu koşullarda gülme, mizah yaratımı tam tersi bir işlev yükleniyor, insanı hapseden geri ve çirkin davranışların, ilkelerin yıkılmasında etkili oluyor. Rönesans'ın büyük edebi yapıtlarının, Decameron, Don Kişot, Gargantua'nın birer mizah eseri olması bunu gösteriyor. Tarihin dinamik güçleriyle, mizahın toplum ve insan üzerindeki etkinliği paralel ve geliştirici yönde akıyor. Aydınlanma'da da bu birlikteliği buluyoruz. Burada mizah, eski, köhnemiş toplumun yıkıcısı, bu geri toplum insanının yeni toplumun gözünden terbiye edicisi rolünü oynuyor. Günümüzün dünyasının en önemli belirleyenlerinden birinin, dünya çapında yürütülen meta üretimi ve ticareti olduğunu biliyoruz. Üretimi ve tüketimi kontrol eden çok ülkeli tekellerin "Çok Taraflı Yatırım Anlaşması" adı altında yürütülen en son girişimlerinden biri, kapitalist devletlerin ülke insanına verebildiği birkaç kırıntı özgürlüğü de bu tekeller lehine ortadan kaldırmayı amaçlıyor. Yine bunların egemenliğindeki gündelik hayat hızla tektipleşiyor. Yenilenler, içilenler, giyinilenler dünyanın her yerinde aynılaşıyor. Bunların sattığı "kola" "hayatın tek tadı", tek tip "blue jean" özgürlüğün simgesi olarak benimsetiliyor.

Charlie Chaplin'in, tekellerin dünyasının insana ettiklerini anlatan o unutulmaz filmi Modern Zamanlar'ın, makinenin parçası haline gelmiş insan imajı hepimizin belleğindedir. Bugünün dünyası insanı yalnızca çalışma zamanında değil, gündelik hayatının bütün alanlarında, belirlenmiş, mekanik, tekdüze bir hayatın vidalarına dönüştürmek üzeredir. Bugün, artık, otomatlaşmış insan geneldir, normaldir, bunun dışında kalan insan ise marjinaldir. Gülünçtür. Çeyrek yüzyıl önce komik ve marjinal bulduğumuz, "arabesk" olarak adlandırılan müzik bugün iktidardır; İbrahim Tatlıses, gülünç değil, herkesin kıskançlıkla baktığı idoldür. Böyle bir toplumda gülmenin terbiye edici gücü otomatlaşma ve tektip-

leşmeye ayak direyenlere yönelecektir.

Bu dönemin komiği okuyarak, yazarak bilgisini ve kişiliğini geliştirmeye çalışan insan, "entel" karikatüründe hırpalanacaktır. Doğrusu, bu karikatürün haklılığı da yok değildir. Ülke tarihinin, bilgiyi hep bir süs gibi kafasının üzerinde taşımaktan öteye gidemeyen aydın tipi için iyi bir hiciv de denebilir. Ancak bu tipin ortaya çıktığı tarihi dönemle ilişkilendirildiğinde, emeği aşağılayan, çalışmayla bir yerlere gelmenin önünü tıkayan, asalaklık, köşe dönücülük ve her türlü insani değeri çiğneyerek toplumda yükselmeyi idealleştiren bir toplumsal yapılanmanın ürünü olması anlamlıdır.

Bu dönemin bir başka mizah tipi "Zonta" adıyla sahneye sürüldü. Bu tipin son derece çelişkili anlamlar içerdiği söylenebilir. Bir yandan kentlinin köyden gelene duyduğu tepkiyi ve nefreti yansıtırken, bir yandan da "köşe dönücülüğün" değerlerine ya da değersizliklerine haklı bir eleştiriyi dillendirdiği düşünülebilir. Ancak bu tipte kurban ve celladı büyük bir yanılsamayla iç içe geçirilmişti. Köylü, yaşanan tekelci kapitalist transformasyonun bir kurbanı olarak toprağından sürülüp kentlere atılırken, kentlerde ortaya çıkan sorunların suçlusu durumuna düşürülmüştü. Aynı zamanda, kısa sürede büyük paralar elde etmiş "Hasbi Ağa" olarak ve "köşeyi dönmüş" bir "Zonta" olarak dönemin kazanan kesimine dönüştürülmüştü. Emek harcamadan elde edilenlere yönelik zayıf bir eleştiri, bu tipin kırsal kökeninin içerdiği çelişki nedeniyle etkisiz oldu. Bu karikatürden kalan baskın anlam, modern zamanların dişlileri arasına sokulan köylüyü törpülemeye yaradı. Egemen değerlere bağlı mizahın bayağılığının çarpıcı bir örneği olan bu tip, egemen ideolojinin sınıfsal bilinci körelten mantığına uygundur. Toplumsal sorunların kökenindeki sınıfsal çıkar çatışmalarının üzerini örtmüş, görünüşleri abartarak eleştirinin hedeflerini saptırmıştır.

Bugün, bu tip sahneden çekilmiş görünüyor. Çünkü transfor-

masyon başarılı olmuşa benziyor. Transformasyon başarılı olmuşsa, mizah da bu paralelde ise, terbiye edici kırbaç ezilenlerin sırtına inecektir. Çünkü böyle bir toplumun ortak değerleri, egemen değerleri emeği, dönüştürücü bilgiyi, okuyup yazmayı değersizleştirme üzerine kuruludur. Mizah, normdan sapanın gülünçleştirilmesi ve bu yolla cezalandırılması ise, böyle bir toplumun mizahı bu yönde etkili olacaktır. Bu mizah değersiz bir mizahtır.

Bu mizahtan kurtuluş nasıl olabilir? Bu sorunun yanıtı, "ezilenlerin terbiye edicisi mizah"ın antitezinde gizlidir; ezilenlerin terbiyesini bozan, "egemenlerin terbiye edicisi bir mizah." Bergson'dan yola çıkarak ortaya koyduğum mizah anlayışına, "kendiliğinden mizah" tanımlamasını getirmek istiyorum.

"Kendiliğinden mizah", verili olanı eksen alır. Toplumdaki egemen ahlak anlayışı ve ilkelerin, olağan davranışların dışına çıkan insanı gülünçleştirir ve egemen olanı meşrulaştırır. Pekiştirir. İnsanları bu koşullara şartlandırır. Kendiliğinden mizah bu nedenle değiştirici, dönüştürücü değil, tutucudur. Bu mizahın üretimi de son derece kolaydır. Mizah sanatının eleştirel niteliğini yitirmesi ve tutucu hale gelmesinden kurtuluş, mizahın, toplumun eleştirel güçleriyle ve onların değerleriyle buluşmasından geçer. Yeniden muhalif bir mizah sanatının yaratımı, mizah sanatçısının bilinçli ve iradi çalışmasını gerektirir.

Kendiliğinden mizahın olağanı, verili toplumsal koşullardır; dönüştürücü mizah ise, insana ve topluma olması gerekenin ufkundan bakarak eleştiri getirir. Olması gereken belirsizdir, sınırları çizilmemiştir, özgürlüğe dönüktür. Buradan bakan mizah, otomat haline getirilmiş insanı göstererek, insanın, bu kuşatılmışlığı aşmasını hızlandırmaya çalışır. Bu mizahın tarihi örneklerini Rönesans ve Aydınlanma'da bulabiliriz. Bizdeki örneklerini ise, 1908 Devrimi ertesinde, İkinci Emperyalist Savaş sonrasında, 50 Kuşağı'nda ve yetmişlerin genç çizerlerinde bulabiliriz.

Savaşın "Yumurtalaştırdığı" İnsanın Karikatürü

Karikatür sanatı birbiriyle uyuşmaz görünenlerin uyuşmasını, birbirinden ayrılmaz görünenlerin ayrışmasını resmeder. Yaşamdaki çatışma ve çelişkiler karikatür sanatında bambaşka bir gözle izlenebilir. Karikatürün bakışı, yaşamı yakalama için yeni olanaklar içerir.

Karikatür sanatı insan yaşamına ve toplumun zıtlıklarına, uyuşmazlıklarına gösterdiği ilgiyle bizi biraz daha zenginleştirir. Duyarlı kılar.

Karikatür, burada barış'a bakıyor. Barış savaşın karikatürüyle anlatılmıştır. Zaten büyük barışçı yapıtlara bakarsanız, savaşın acılı tasvirinde, barışın güzelliğini ve gerekliliğini görürsünüz. Sanat sorunların üzerine yürüyerek, özgürlüğün ve sorunsuzluğun özlemini duyurur.

Barış'ın gerekliliği, savaşın çirkinliğinin gösterilmesinden çıkıyor. Bu gösterimde karikatürün başardığı çok önemli bir nokta var. Savaşın gösterimi insanın gösterimidir. Karikatürle çizilen savaş insanı, insanlıktan çıkmış bir insandır. İnsanlıktan çıkmış bir insanı çizgi diliyle göstermek için burada indirgenmiş bir in-

san tipi yaratılıyor: "Yumurta insan" ya da yumurta kafalı insan. İnsanın bütün karmaşık nitelikleri, yarattığı zengin kültür, yetenekleri, dış görünümünün yumurtaya indirgenmişliğinde ve savaşçı davranışları içinde yok olup gitmiştir. Çünkü sömürücü savaş, insanı, yok edici bir makinenin parçasına indirmiştir. Karikatürlerde bu makinenin yumurtalaşmış parçalarını, bu makinenin işleyişindeki zavallılıklarıyla izliyoruz.

Burada aynı zamanda bir terslik gizli. Doğuracağı yeni bir canlıyla umudun simgesi olabilecek bir nesne, yumurta, burada en karanlık, çirkin bir sürecin, savaşın indirgediği insanın biçimi olarak sunulmuştur. Yalnızca bir karikatürde bu umuda yönelik bir imajın ipuçları çizilmiştir. Savaşın paramparça ettiği yumurta insanın içinden güneşli bir denizde özgürlüğe yelken açmış bir tekne çıkar. Savaşı ve barışı en güzel anlatan karikatürlerden biridir bu. Savaşla kaybettiklerimiz ve barışla kavuşacaklarımız, kırılan yumurta insanın ezilmişliğinde resmedilmiştir.

Beyaz Yumurta karikatürlerinin güldürmekten çok acıtan bir yanı var. Savaş sonrası, özellikle George Grozs'un karikatürlerinde ortaya çıkan, kapitalist sömürünün delik deşik ettiği insanı resmeden sanata benziyor. Savaşın insanı ne hale düşürdüğünü neredeyse itici diyebileceğimiz bir biçimle gözümüze sokuyor.

Beyaz Yumurta'yla son derece soyutlanmış görünen bir insan tipinin, aslında, dünyamızın ve ülkemizin savaş gerçeğini somutladığını görüyoruz. Olmuş ve olacak olayların mantığını ya da özgür ve gelişmiş bir insan açısından mantıksızlığını kavrıyoruz. Bu son derece soyutlanmış karikatür biçimi, savaşa tarihi ve toplumsal bir pencereden bakışın yolunu açıyor. Sorgulayıcı bilinci harekete geçiriyor.

Beyaz Yumurta'da, barış'ın toplumsal ve tarihi koşullarından koparılmadan karikatürleştirilmesi son derece önemli bir nite-

liktir. Bu tutum sömürücü savaş gerçeğinin insan üzerindeki tahribatını gösterirken, tepkimizin boşlukta kaybolup giden bir çığlık olmasını önler. Bu çığlık, savaşı ortaya çıkaran ilişkileri ortadan kaldırmak için, bizim gibileri, savaşçı bir sistemin dayattığı hayatı yaşayan insanları birleştiren ortak bir sese dönüşür.

Kemal Urgenç, Beyaz Yumurta'yla, havanın kurşun gibi ağır olduğu koşullarda karikatür sanatını, insanın bu boğucu toplumsal iklimden çıkışı için bir barış çığlığına dönüştürüyor.

Savaşın ve Yabancılaşmanın Karikatürü: Bildik Şeyler

Brecht'in güzel bir sözü var: "Banka kurmak banka soymaktan daha büyük bir suçtur." Bugün bu söze, belki, "Televizyon kanalı kurmak ondan da daha büyük bir suçtur"u ekleyebiliriz; saatlerce banka reklamı izledikten sonra. Banka reklamı yapan medya patronlarıyla banka patronlarının bütünleştikleri bu tekelci sistemde, gerçekleri apaçık kılacak özlü saptamalara ihtiyaç var.

Mustafa Bilgin bir karikatür sanatçısı. Sistemin işleyişindeki sömürü ve zulmü karikatürleriyle saptıyor. Masanın üzerinde bir ekmek var. Adam, kadın ve çocuk korkmuş, kaderci bir tutumla ekmeğe bakıyorlar. Suratını azdırmış bir asker süngüsüyle kestiği küçük bir dilim ekmeği onlara itiyor. Kapitalist sistemde payımıza düşen ekmeğin resmidir bu.

Sanatçı karikatür albümüne "Bildik Şeyler" adını vermiş. "Bildik Şeyler"deki karikatürleri inceleyince, bize bildik ve olağan gelmeye başlayan ilişkilerin, durumların, günlük yaşantımızın ne denli baskı altında, insanlıkdışı, küçültücü olduğunun bir kez daha farkına varıyoruz.

Mustafa Bilgin "Bildik Şeyler"de insanın baskı ve zulme yabancılaşmasının karikatürünü çiziyor. Bu yabancılaşmayı bize göstererek, bu yabancılaşmadan kurtulmamıza katkıda bulunmak istiyor. Bir işkence odasında, işkenceye getirilen devrimci kapıda bekletilirken, işkence aletlerinin tozunu alan temizlikçi kadın, oğlu gözaltına götürülürken arkasından su döken ana, bunun başka bir çeşitlemesi, kocasını kömür ocağına, oğlunu askere, savaşa gönderirken iki elinde birer tas, arkalarından su döken kadın... Bütün bunlarda sermaye sınıfının emekçi insana yönelik şiddetinin olağan hale geldiği, çoğunluğu tepkisizliğe gömülmüş bir toplumda, karikatürün diliyle çizgiye dökülmüş çığlıklar var. Mustafa Bilgin'in bir karikatürü, sadece işkence yapanın değil, işkenceye gözlerini kapatıp yaşamaya çalışanların da suçlu olduğunu resmediyor.

Bilgin'in karikatürünün en belirgin niteliği bu; yabancılaşmanın karikatürü olması. İnsanın bütün ilişkilerini bozan, çirkinleştiren, komikleştiren, anlamsızlaştıran bu yabancılaşmanın kaynağında kapitalist sistem olduğunu da unutmuyor Mustafa Bilgin. Savaş insanı nasıl yabancılaşmaya sürükler? Asker, ölülerle dolu savaş meydanında kopmuş bir koldaki saate bakarak saatini ayarlıyor. Şehir savaşlarında da durum farklı değil. Çukurdaki iki insan, kendilerini yukarıya çıkaracak merdiveni kırıp sopa yaparak birbirlerine giriyorlar. Halktan yana eser veren yazar, işinde yoğunlaşmak için mi, kendi durumunu daha bilindik kılmak için mi bilinmez, arkasındaki duvara kendisini takip eden polisin resmini asarak işini yapar. Özgürlüğe kavuşmak için tünel kazıp hapishaneden kaçanlar içlerindeki şartlanmaya yenik düşerler.

Bildik Şeyler kitabındaki karikatürlerin temel konusu savaştır. Hem savaşı çizmek, hem de bildik şeylerden söz etmek, savaşın hayatımızdaki egemenliğini göstermek demektir. Mustafa

Bilgin'in karikatürlerinde çok boyutlu bir savaş kavrayışı vardır. Savaş dendiğinde ilk aklımıza gelen, emperyalist savaştır. Bunun yanı sıra, daha önemlisi, hiç durmaksızın süren sınıf savaşımının da karikatürünü çizmiş Mustafa Bilgin. Gözaltına alınan, işkence gören, madenlere indirilen, beyni patronlarca esir alınan işçilerin karikatürü. Bu savaşta, Bilgin, duygulu çizgileriyle işçinin ve işçi sınıfı savaşçılarının yanında yer alıyor. İşkencedeki devrimcinin kafasının altına bir yastık çiziyor. Mahpushanedeki tutsaklara yağmur yağdırıyor. Kolu kopan işçinin, kopan koluna cenaze töreni çiziyor. Patronlar ve sermaye sınıfının yöneticileri hırsızlıkları, cimrilikleri, yalancılıklarıyla Bildik Şeyler'de teşhir ediliyorlar.

Bir karikatürde, dilenciye 50 bin lira sadaka veren bir kapitalist, onlarca kameramana yardımseverliğini haber yaptırıyor. Bu karikatür kapitalist sınıfın tipik niteliklerinden birini saptıyor. Büyük depremden sonra emekçi halkımız özveriyle yardıma koşarken, ülkenin zenginliklerini yağmalayan kapitalistler, bu karikatürdeki sınıfdaşlarından daha cömert davranmadılar.

Mustafa Bilgin'in en sevdiğim karikatürlerinden birinde, bir ormanda savaşan askerler var. Ağaçların birinin üzerinde duran maymun, yavrusunun gözlerini elleriyle kapatarak onu savaşın dehşetinden korumaya çalışıyor. Bu maymun imgesi, insanın savaş karşısında düşürüldüğü yabancılaşma ve duyarsızlığı gösteriyor. Savaşla birlikte yaşamanın getirdiği bu yabancılaşmaya sürekli eğilen Bilgin'in maymunlu karikatürü bana televizyonu sorgulattı. Savaşın insan dünyasındaki doğallaştırılmış, meşrulaştırılmış, kanıksanmış sunum aracı televizyonu. İnsanlar çocuklarına her gün yüzlerce savaş, yaralama, öldürme sahnesi gösteren televizyona karikatürdeki maymun ölçüsünde bile tepki göstermezler.

Savaşın karikatürcüsünden bir başka imge. Asker şaşkınlıkla

suda yansımasını arar. Askerin yansıması yoktur. Varlığı kuşkulu hale gelmiştir. İnsanı askerliğe, savaşa zorlayan düzenin, kapitalizmin insanı silmesi, yankısız, edilgen bir varlığa indirmesinin resmidir bu. Savaş sadece insanların ölümü değil, toplumun ve geleceğin yıkımıdır. Kucağında bebeğiyle dilenen askerin karısının elindeki dilenci şapkası, öldürülen kocasının miğferidir.

Bildik Şeyler'de nasıl bir çizgi var? Sanatçının çizgilerinde ölçülü bir abartma var. İnsanları bir tiyatro sahnesinde gibi düşünün. Jestleri ve mimikleri görebiliyorsunuz. Bu, karikatürde güç elde edilen bir başarıdır. Benzetmeyi tiyatroyla sürdürürsek Brechtçi tiyatro sahnelerinden söz edebiliriz. Süslemeden uzak ve hep "başka türlü de olabilirdi" diye düşündüren bir biçimi var. Açımladığı katı gerçekliğe denk düşen işlevsel çizgiler. Çizgiyle esprinin başarılı bir bütünleşmesinden söz edebiliriz.

Mustafa Bilgin karikatürlerinde basit simgeleştirmelerden kaçınıyor. Önsözde, bunun karikatürünün ilkelerinden biri olduğunu belirtiyor: "Olabildiğince simgelerden arınmış, yaşanan bir anı saptayan bir fotoğrafmışçasına, gerçeklikle iç içe olacak". Bunu başarıyor. Mustafa Bilgin buna, "abartma tozuyla lezzetlendirilmiş gerçeklik" diyor.

Gelelim kitabın kusurlarına. "Bildik Şeyler"in sonuna konulmuş ve başka bir çalışma dizisinden aktarılmış izlenimi veren 8 karikatür kitabın bütünlüğünü bozuyor. Çevre konulu bu karikatürlerde sanatçının tutarlı bakış açısını sürdürdüğünü görmekle birlikte, özellikle farklılaşan biçimiyle, kitaba bir eklenti gibi konduğu izlenimi doğuyor. Bu karikatürlerde çizgi rengin, tonlamanın eklenmesiyle değişiyor. Kitabın tematik bütünlüğü zedeleniyor. Kitabın grafik düzenlemesinin de, bazı karikatürlerin gereksiz yere sayfa dışına taşırılmasıyla bozulduğu söylenebilir.

Bildik Şeyler bu küçük kusurlarından çok ötede bir karikatür kitabıdır. Kapitalist bir ülkenin insanının içine düşürüldüğü ya-

bancılaşmanın karikatürüdür. Savaş içindeki bir toplumun insanlarının acılı mizahıdır. Hepimizin "Bildik Şeyler"le hesaplaşmaya ihtiyacı var...

Tarihi Karikatürle Yazmak: İki Tan Oral

Yıl 1965. 25 Temmuz, Erdek. Tan Oral, Cumhuriyet Meydanı'nın tam ortasında üç ağaç direğe astığı karikatürlerden oluşan "Yürüyenler" sergisini açar. Ertesi gün, bu serginin yanında, aynı teknikle hazırlanmış ama kaliteli panolara asılmış yazı ve resimlerden oluşan bir başka sergi daha açılır. "Yürüyenler" sergisine tepki niteliğindeki bu sergiyi Amerikan Haberler Merkezi diye bir kuruluş hazırlar. Sergide ABD'nin dünya ve Türkiye politikasına ilişkin övgü dolu yazı ve resimler vardır. Türkiye İşçi Partisi üyeleri bu sergide Amerikan propagandası yapıldığı gerekçesiyle tepki gösterirler. Ertesi gün sergi değiştirilir. Amerikan politikasını öven resimlerin yerini Amerika'dan balıkçılık manzaraları alır.

Yıl 1999. 15 Kasım, Ankara. ABD Başkanı Bill Clinton Türkiye'ye gelir. Aynı gün öğlen saatlerinde sol örgütlerin düzenlediği protesto gösterisinde "Go home yankee!" sloganları atılır.

Anti-emperyalist yürüyüşçülere saldıran polis, 100 kişiyi gözaltına alır. "Amerikan askeri olmayacağız!" sloganının yükseltildiği gösteriyi şu örgütler düzenlemiştir: ÖDP, EMEP, SİP, İHD, KESK, Halkevleri. Aynı gün Cumhuriyet gazetesinde Tan Oral'ın bir karikatürü yer alır. Elinde saksofonuyla son derece sevimli bir Clinton karikatürüdür bu. Saksofonun ucunda "HELLO!.." yazılıdır. Tan Oral, ABD başkanına hoş geldin karikatürü çizmiştir.

Yıl 1999. Ekim ayı. Tan Oral'ın Yürüyenler isimli karikatür albümü Metis Yayınları'nca yayımlanır. Oral'ın 60'lı yılların ilk yarısında çizdiği ve ilk kez Temmuz 1964'te, Erdek'te sergilediği karikatürlerden oluşmaktadır bu albüm. Oral, yürüyenleri karikatürleştirdikten 35 yıl sonra kitaplaştırır. Ancak 35 yıl sonra, yürüyenlerle Tan Oral'ın yolları ayrılmıştır. Yürüyenler anti-emperyalist, anti-faşist, anti-kapitalist doğrultularını sürdürmektedir gerçi. Yolları ayıran Tan Oral'ın kendisidir.

Tan Oral'ın "Yürüyenler" sergisine ABD kaynaklı bir tepki sergisi açılması rastlantı sayılamaz. Yürüyenlerin ister politikası, ister sanatı, ister felsefesi yapılsın, hesaplaşmanın karşı safında sermaye sınıfı bulunacaktır. Bugünün sermaye sınıfı emperyalisttir. Türkiye sermaye sınıfının kısa tarihi ABD emperyalizmiyle bütünleşme tarihidir. "Yürüyenler" karikatür sergisine alternatif bir sergi çıkarmayı, ABD'nin bir kuruluşunun ilk işi sayması, bu bütünleşmenin bir gereğidir. 35 yıl önce bir kıyı kasabasında, mütevazı bir açıkhava sergisine gösterilen hızlı ve donanımlı tepki şaşırtıcıdır.

Yürüyenler, sanatçının, bugünkü karikatür anlayışına zıt bir anlayışı somutluyor. 35 yıl önce tepki sergisi açanlar, bugün, Tan Oral'a ve benzeri anlayıştakilere "hello!" diyecek ölçüde yakınlaşmışlardır.

Sanatçının sanatıyla, yürüyenlerin arayışı 1960'larda buluşmuştu. Ortaya heyecanlı, romantik, harikulade bir yürüyüş çiz-

gisi çıkar. Yürüyenler albümü, ortak bir amaç ve mücadele için bir araya gelmiş ve yön kazanmış insanların yeni bir organizma oluşturduklarını anlatır. Kitapta bu yeni organizmayla benzeştirilen şeyler ırmak, ağaç, çiçek, sel, dağdır. Hepsi de üretken, güzel çağrışımlı nesnelerdir bunların. Sanatçı yürüyenleri çizerken, alabildiğine soyutlamıştır. Kaşı, gözü, burnu, ağzı, elleri, ayakları çizilmemiştir yürüyenlerin. Yürüyüşe uygun serbestlik ve dinamiklikte, yarım oval ve dikey çizgilerin buluşmasından ibarettir insanlar. Bazı karikatürlerde kafalar nokta, gövdeler tek çizgiye sığdırılmıştır. Tan Oral'ın bilinçli olarak yaptığı bu sadeleştirmeyle, yürüyenlere yüklemek istediği yeni, bütünlüklü, canlı kimliğini oluşturduğu söylenebilir.

Soyutlama, mekânı da kapsar. Karikatürlerin çoğunda mekân belirsizdir. Sanatçının çizgilerle bir tür yürüyüş dinamiği oluşturmaya çalıştığı karikatürlerde yürüyüşün mekânı kağıdın yüzeyine taşınmıştır. Yürüyenlerin etkisine set örerek tepki verenler vardır. Yürüyenler seti aşarlar. Tanklar çıkarırlar, tankların da ilk sırası yürüyüşçülerin altında kalır. Atlı polislerin, ilkel mağara resimlerindeki av sahnelerini çağrıştıran biçimde çizildikleri karikatürlerde, yürüyenlerin yay gibi gerilerek saldırıya tepki verdikleri ama dağılmadıkları görülür. Tan Oral, saldırgan atlıların çiziminde, çatışan iki dünyayı iki değişik çizgi biçimiyle vurgular. Yürüyüşçülerin yalın, belirsiz, kopuk çizgilerinin karşısında bütünlüklü ve ilkel çizimlere benzeyen figürler vardır. Karikatürlerin birinde, atlıların saldırdığı yürüyüşte tek bir pankart vardır. Üzerinde 5 kuruş resmi olan bu pankart karikatüre trajik bir boyut katar. Atlı saldırganlar kalabalığa ateş ederler. Ölenler olur. İnsanlar 5 kuruş için ölmeyi göze almak zorundadır. Saldıranlar 5 kuruş için insan öldürürler.

Dizinin bir başka karikatüründe, 5 kuruş simgesinin ekonomik talepleri simgelediğini iyice vurgular Tan Oral. Bu karikatür-

de belirgin tek pankartta 5 kuruş vardır ve arkasındaki metal 1 liralara, 2.5 liralara. 25 kuruşlara dayanmış bir patronun göstericilere ateş ettiği görülür. Bu kez egemen sınıfın şiddeti aracısızdır. Polisler değil, patron vardır sahnede. Yürüyüşün sınıfsal boyutu açımlanır. Hemen arkasından gelen karikatürde üretimin toplam değerini simgeleyen bir imaja dönüştürülmüş bir madeni paranın üçe bölündüğünü ve sayılarla ters orantıda topluluklara paylaştırıldığını görürüz. Ortada tek bir insan, bu para parçalarının silah olarak kullanılacağı bir savaşı başlatan bir hakem edasıyla ellerini kaldırmıştır. Bu karikatürler kitabın ortalarında yer alır ve yürüyüşün toplumsal ekseninin belirlenmesinde açıklayıcı olur. Bu gruba giren bir başka karikatürde, önde, bir sofrada tıkınan kapitalistleri görürüz. Besili domuzlara benzeyen kapitalistlerle yürüyenlerin arasına, kenetlenmiş bir polis seti örülmüştür. Bu karikatürler, yürüyenlerin soyutlanmış mekânının toplum, soyutlanmış zamanının tarih olduğunu vurgularlar. Yürüyenler'deki karikatürler bu özelliğiyle somutluklar üzerinde yükselen çizgi sanatını tarih ve toplum soyutlaması üzerine kurarak yeni ve değişik bir çizgi yaratırlar

Yürüyenlerin başarısında, oluşturulduğu toplumsal dönemin etkinliği belirleyicidir. Sanatçı, gerçeklikte yürüyenlerle yüz yüzedir, onlarla buluşur, yürüyüşü çizgileştirir, sergiler; izleyicileri, yürüyenler ve yürüyüşün soluğunu duyanlardır. Çizgilerin duyusal ezgisini hissederler. Sanat yapıtı alımlayıcısıyla buluşur; sanatçı bunun doyumunu yaşar.

Yürüyüşün tarih ve toplum sahnesindeki gelişimini, sanatçı, yaratıcılığıyla genişletir; olasılıkları duyumsatır. Yürüyüşe katılanlar çoğalır. Yürüyüş kollara ayrılır, yeniden birbirine kavuşur. Zayıflar, güçlenir... Yürüyenler dağları devirir, tren gibi tünellerden aşar; en sonunda gelir, dağlar taşlar yürüyen insanlara dönüsür. Yürüyenler kitabı, yürüyenlerle dağların bütünleştiği bir

karikatürle biter. Ancak gerçekte, yürüyüşün zayıflatıldığı anlar vardır. Karikatürcünün büyük güvenle çizdiği bir karikatür, kentin meydanını yürüyüşe kapatanları gösterir. Kentin meydanı boştur, ama bütün kent yürüyenlerle dolmuştur.

Bir zamanlar yürüyenler, gerçekten de büyük bir kitleselliğe ulaşmışlardı. Sanatçı, bu kitleselliğe büyük güven duydu. Ancak ülke tarihi, sömürü ve baskıya karşı verilen mücadelenin maruz kaldığı darbelerin yürüyüşü zayıflattığı, görünmez kıldığı dönemleri içeriyor. Böyle dönemlerde yürüyüşün eski genişliğini bulamayan sanatçı, kapitalizmin gücünden etkileniyor. İsimsiz yürüyen insanı bırakıp sistemin başarılı bireyinin peşine düşüyor. Onun için, sınıf kavramı açıklayıcılığını kaybetmiştir. Fırsatların yücelttiği bireylerde kurtuluş arıyor. Tan Oral'ın ABD başkanını, temsil ettiği emperyalist sömürü ve zulmün dışında, sevimli bir karikatür imgesine dönüştürmesinin bununla ilgili olduğunu düşünüyorum. Sömürüyü gizlemek için saksofon çalmak yeter mi? Bir reklam etiketine dönüştürülmüş "68'li"lik, Irak'ta, Kosova'da akıtılan kanları gizleyebilir mi? Türkiye'nin işçi ve emekçi halkına reva görülen yaşam koşulları ABD emperyalizmi ve yerli sermaye sınıfından soyutlanabilir mi?

Tan Oral, Yürüyenler'de çizgilerle bir yürüyüş destanı oluşturuyor. Romantik gerçekçi. Ancak bir karikatürde gösterdiği gibi, yürüyüş ikiye ayrılıp yürüyenlerin yarısı geriye dönünce, Oral'ı da geriye dönenlerin içinde görüyoruz. 5 kuruş için, petrol ve pazara insan kurban eden bir sisteme muhalefet etmek yerine, o sistemin temsilcilerini sevimlileştiriyor.

Bugünkü tutumuna karşın, Tan Oral'ı Yürüyenler'i kitaplaştırmasından dolayı kutlamak gerekiyor. Hiçbir çizgisine dokunmadan, olduğu gibi yayımladığını belirtiyor. Güzel. Ancak, Tan Oral Yürüyenler'i yayımlarken, bugün yürüyenlere nasıl baktığını gösteren bir ipucu da veriyor. Yürüyenler kitabının kapağın-

da bir karikatür yer almıyor. Yadırgatıcı bir durum. Karikatür kitabının kapağı, içindeki karikatürleri çağrıştıracak bir çizgi içermez mi? Kitabın kapağında "yürüyenler" kelimesi yüzlerce kez yazılarak bir yürüyüş biçiminde düzenlenmiş. Çizgi değil, yazı. Ne yazık ki, bu kapağı başarılı bir grafik tasarım olarak niteleyip geçemiyorum. 35 yıl sonra yürüyenlerin "çizgisinin" yerini, "kelimesinin" alması, "sözde" bir yürüyüşten bahsedildiğini düşündürüyor. Yürüyüşün sıcaklığı içinde oluşturulmuş bir sanat yapıtı, yıllar sonra bir kitap haline getirildiğinde, kapağıyla yürüyenleri yadsıyor. Toplumsal insanın mücadele ve dayanışma gösterisinden değil, yürüyüşten değil, sözde bir yürüyüşten söz edildiğini çağrıştırıyor kitabın kapağı.

Tan Oral'ın bugünkü karikatür pratiği ve bu anlayışla Yürüyenler'e çizdiği sözde çerçeve kitabın önemini ve değerini azaltmıyor. Tersine, sanatçının değişim sürecini incelemek isteyenlere de ipuçları sağlıyor...

Yüzünü Emeğin Güneşine Döndüren Karikatür

Dünyanın en zor işlerinden biri yapılıyor. Ürünleri yaşadığımız hayatın her milimetresinde varolan, ama bilincin bütünüyle dışına atılmış emeğin, emekçinin yeniden ortaya konuşudur bu. Hiç abartılı gelmemeli. Bugün hayatın her alanında egemen ve itibarlı gösterilen insan ve değerler kümesinin emekten ve emekçiden en uzak olanlardan seçilmesi bir kuraldır. Bugün dünyanın en "değersiz" etkinliği emekçinin etkinliğidir. Karşılığı en az olan. Dünyanın yükünü sırtında taşıyan ve buna karşılık en azla yaşamaya mahkum edilen odur. Karikatür, bu katı gerçeklikte emekçiye bakıyor.

Bir zamanlar böyle değildi. Dünyanın ve ülkemizin ileriye dönük umutlarının yüksek olduğu zamanlarda emekçinin karikatürü de, resmi de, şiiri de, romanı da vardı ve daha kolaydı yaratılması.

Karikatürde, bu işin sınırötesine uzanan yaratıcılarından biri onu "Büyük Atlas" olarak çizdi. Sırtında, iki büklüm, ülkeyi taşırken. En uzakta olanlar bile, sermayedarla emekçiyi karşı karşıya getirirken, sermayedara şişgöbek ve boş kafalı olmayı yakıştırdılar. Emekçi sağlıklı ve güzeldi. Doğruydu.

Bir dönemin doğruları, sonraki dönemde geriye itildi. Karikatür sanatında kendiliğinden emekçi yandaşlığı her zaman oldu. Ancak kendiliğinden her etkinlikte olduğu gibi yeterince belirgin ve sistemli olamadı. Seksenlerden sonra estirilen emekçi düşmanı bilinç rüzgarı, bu çizgiyi silemese bile etkisizleştirdi. Çağdaş toplumun eksenindeki bölünme, emekçi - sermayedar çelişkisi, bu çelişkiye bağlı çevre, savaş, işkence, politika sorunlarını irdeleyen karikatürlerle bir ölçüde dile getirildi denebilir. Ancak, yaşamdaki ihmal edilirliği sanatta da karşılığını buldu. Karikatürcülerin EMEKleme girişimi bu tarihi koşullarda son derece zor bir işi başarıyor. Adının da çok anlamlı olduğunu belirtmek gerekiyor. Emekleme çocuğun dünya yüzündeki yürüyüşünün öncesini anlatıyor. Emekleme, insan olmaya atılan ilk adımlar anlamına geliyor. İnsanlaşmanın başlangıcı da elin ve beynin emek sürecinde birlikte gelişmesine dayanıyor. Karikatürcülerin, emekçinin sorunlarının işlendiği sergi ve ortak albüme EMEKleme adını vermeleri hem en geniş anlamda insanlığa yürüyüş çağrısıdır hem de dar anlamda, geriye itilen emekçiyle buluşmak için, yeniden atılan ilk adımları dile getiriyor.

EMEKleme karikatürleri, her şeyin sanallaştırıldığı bir dünyada bizi gerçekle yüzyüze getiriyorlar. Bu çalışmanın ortak olması da bir başka önemli niteliği. Emekçinin niteliğine de çok uygun. İnsanın ortak etkinliğiyle verimli kılınan emek, sanatçının emeğinin ortaklaştırılmasıyla karikatürleştiriliyor. Yüze yakın çizerin yaratıcılığı bir araya getiriliyor.

Bu yapıt, karikatür sanatında ve emekçi hakkında önemli bir adımdır. Gözden, gönüllerden ve bilinçten uzak tutulmaya çalışılan insana yürekli bir merhabadır. Bu sanat yapıtı, aynı zamanda sanatımızın gerçekçi damarıyla tarihi bir buluşmadır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında "Destanımızda yalnız onların maceraları vardır" diyerek emekçi insanın hayatını şiirleştiren ozanın "insan manzaralarını", yüzyılın sonunda çizgileştirerek sürdürür. "Vatan, Millet, Sakarya"nın, "Ya sev ya terket"e çevrildiği koşullardaki halini karikatürize eder. "Zengin Mutfağı"nın, çöplüklerine dek medya kanalıyla gözümüze sokulduğu koşullarda, o mutfaktaki aşçıyı dillendirir.

Bu yapıt, insanın haberleşmek için oluşturduğu yeni "Hiyeroglif"tir.

Karikatürcüler Derneği'nin bu çalışması, bu yanıyla hem gerçekçi sanat kanalımızla bir buluşma hem de yol açıcı bir adımdır. Dileğimiz, emekçiye gösterilmesi gereken ilginin öteki sanatlarda da EMEKleme benzeri çalışmalar ortaya çıkarmasıdır.(*)

Üstadın bir sözü var. "İnsanlık emeğin güneşine yüzünü döndürmedikçe dengesini bulamaz" diyor. İnsanlık, bugün, emeğin güneşine yüzünü değil, arkasını dönmeye zorlandığı globalizasyon çağında tutuluyor. Bu çağın olayları, insanlığın dengeden, barıştan, dayanışmadan ne kadar uzak düşürüldüğünü de kanıtlıyor.

Karikatürcüler, karikatürleriyle eşitlik, özgürlük barış, dostluk, kısacası "dengesini bulmuş bir insanlık" arıyorlar.

EMEKleme kitabı bu arayışı somutluyor.

(*) Adnan Özyalçıner ile Sennur Sezer'in oluşturdukları dört ciltlik Emek Öyküleri Antolojisi; Ekmek Kavgası, Grev Bildirisi, Motorize Köleler, Dokumacının Ölümü emekçinin edebiyattaki yankısına tarihsel ve uluslararası boyutu içinde ışık tutuyor. Kitapları Evrensel Yayınları yayımladı.

Yol Yazıları

Yol Yazısı

Adınız onların adına benziyorsa
Adınızı değiştirin
Nâzım Hikmet

Bu yazı tamamlanmamış bir yazı. Yolda, şenlikler ve katliamlar ortasında yazıldı. Zonguldak bir şenlikti. Safranbolu, mimari bir katliamın dondurulmuş imgesi. Sivas yolunda İnsancıl Okuma Tiyatrosu bir şenlikti. Sivas, Pir Sultan'ın dört yüz yıl önce yazdığı gibi kanlı bir kentti. Bu kanlı kentin ortaçağ güruhu bir otelde hapsettiği Pir Sultan yolcularını taşlarken, onların gül atacak dostları bile yoktu.

İnsanı ortaçağ güruhundan koparıp insanlaştıran süreçte, yol'un, insanın genişleyen ufku ve mekânı demek olan yolun sorgulandığı notlardan oluşan bir yazı bu. Toplumsal yollarda insanın yürümesini bilimleştiriyorsa tarih, ortaçağda durmak iste-

yen ve tarihsizleşen insanın güruhlaşmasını anlatıyor Sivas katliamı. Yolsuzlaşan insanın insanlaşmadan gerilemesini...

Yol, insanın genişleyen mekânı, yeni sorular getiriyor. Şöyle yazmıştım Sivas'a giderken: Karanlıkta mekân belirsizleşiyor... Yol siliniyor. Dünyanın güneşli zamanında karanlık gecedir, insanın toplumsal zamanı tarihte karanlık ne zaman?

Cevap gecikmedi. Sivas'taki katliamla geldi. Zamanda, tarihte; mekânda, toplumda karanlığın, insanın güruhlaşmasıyla indiğini gösterdi. Yolun kesildiği, ilerlemenin durdurulduğu tarih, karanlık zamanlardır. Çürüme dönemleri... Kaçgun dönemi. İleriye giden yolların tutulduğu, insanın durdurulduğu çöküş zamanları.

Sistemlerin çürüme süreçleri bunu gösteriyor. Çöküşün karanlığı toplumu geceleştiriyor. Hayat belirsiz mekânda yaşanıyor. Yalan, karanlığın temel araçlarından biridir. Bütün kaçgun burjuva politikacılarının sözlerine bakılabilir. Baştan aşağı yalandır. Belirsiz mekanda, toplumsal, insani değerlerden uzak yaşanan hayat yolsuz hayattır. "Yolsuzluk" kavramı, bir kaçgun dönemi kavramı bunu dillendiriyor olmalı. Geleceğe gidemeyen insanın alçalışını anlatıyor. Sivas katliamı, bu toplumu geleceğe götürmek isteyen insanların yakılmasıdır. Yolsuz insanın, güruhlaşan insanın alçalışını gösteriyor.

Yol notlarından... Gece... Karanlıkta yol belirsizleşiyor. Yine de gece yoldayız. Bizi ileriye iten amaç yolumuzu aydınlatıyor. İnsancıl Okuma Tiyatrosu'nun gecede yolunu, Pir Sultan Abdal Şenliği'nde insani mücadeleye katkıda bulunma çabası çiziyor. Gecede ilerliyoruz. Sivas'a doğru...

Yol yazısı Zonguldak'la başladı. İnsancıl Emekçileri Zonguldak Şenliği'ne katıldı. 26 Haziran'da, Sevgideğer Mehmet Yılmaz'ın düzenlediği Karya Kitabevi standında kitap imzaladık. Bunun, benim için ayrı bir yeri var. Katıldığım ilk kitap imzasıy-

dı. Ancak ayırıcı yanı bu değil. Bu etkinlik bana yeni bir isim kazandırdı. Kitap imzalıyordum ve Sadık Albayrak adına iki ayrı insan geliyordu. Gelenlerin çoğu beni görünce hayal kırıklığına uğrayıp dönüyordu. Yanıma saygıyla yaklaşıp hoşgeldin diyorlar, bir bana bir kitabıma bakıyorlar, şaşırıyorlar, dönüyorlardı. Biri, sizi böyle beklemiyorduk deyince, durum anlaşıldı. Beni sakallı ve daha yaşlı bekliyorlarmış. Onların beklediği Sadık Albayrak İslamcı bir gazetenin başyazarıymış. Bu başyazarla aynı ismi taşıyor oluşumuzun yol açtığı tatsızlık günboyu sürdü. Sonunda "yeni dil" arayışını isme de uygulamak gerekti. Mehmet Yılmaz'ın önerisiyle, ismimi "Bizim" Sadık Albayrak olarak yeniledim. Bu öneri beni çok sevindirdi. Mehmet Yılmaz'ın "bizim" deyişini, hiç unutmayacağım. Böylece B. Sadık Albayrak oldum.

Zonguldak dönüşü Safranbolu'dan geçtik. Safranbolu, yasalarla "koruma"ya alınmış bir kasaba. Korumaya alınmanın anlamı şu. İnsanların yaşadıkları evlerde herhangi bir değişiklik yapmaları yasak. Safranbolu evlerini korumak için kurulan vakfın başkanının söylediğine göre, evlere çivi çakmak bile yasak. Bugünün yaşam biçimiyle uyuşmayan bir mimarisi var Safranbolu evlerinin. Pencerelerin önü boydan boya sedir. Odalar, küçük çok sayıda pencereyle dışarıya açılıyor. Günboyu güneş alabilsin diye. Ancak yasak, sedirlerin sökülmesini, yerine çekyat yerleştirilmesini önleyememiş. Safranbolulular her gelen yabancıya kuşkuyla bakıyorlar. Hiçbir evin kapısı açılmıyor yabancıya. Vakıf başkanı bunu, yasağı denetlemek için gelmiş devlet görevlisi olma ihtimaline bağlıyor. Yasak, Safranboluluları, kendi evlerinde mahkumlara çevirmiş. Bir yanda kapitalizmin yaşam biçimi, bir yanda onunla uyuşmayan bir mimari. Bu mimariyi korumak adına evlerine hapsedilen insanlar. Sevgideğer Cengiz Gündoğdu, vakıf başkanına "Bu insanlar bir gün evlerini yakar-

lar" diyor. Vakıf başkanı Gündoğdu'yu onaylıyor.

Müzeleştirilmiş bir Safranbolu evini geziyoruz. Güzel mi? Mimaride güzelin ölçüsü, mekânın insani düzenlenişi, hayatın daha uyumlu ve zengin gerçekleşmesi için düzenleme ise, Safranbolu evleri belli bir dönemin güzel mimarisini yansıtıyor. Gezdiğimiz ev üç katlı. Mekanda üç boyutluluk hayatta da üç boyutluluk getiriyor. Eğer bir apartman dairesiyle karşılaştırılırsa, Safranbolu evi hem güzel, hem zengin bir yaşam ortamı.

İnsanın gelişmesi, zaman ve mekânda genişleme olarak tanımlanabilir. Zamanı ve mekânda hareket imkânı genişleyen insan, doğayı denetleyebilme gücü artan insan, gelişmesinin maddi koşullarını da yaratıyor. Ancak bu genişlemenin hayata, insana yansımasının önünde toplumsal engeller var. Safranbolu evlerinin üç boyutlu mekânından bir tabak üzerindeki apartman dairesine geçiş bir gelişmeyi değil, bir gerilemeyi anlatıyor. Safranbolu evlerinin "korunma"sındaki titizlenme de, bu gerilemenin sezgisiyle harekete geçen vicdanı anlatıyor. Safranbolu, kapitalizmin yok ettiği mimari ve çok boyutlu hayat için kapitalizmin vicdanı olma işlevini üstleniyor. Bu, öylesine çözümsüz, çaresiz bir duygu, Safranbolu, bütünüyle hayata karşı önlemlerle dondurulmak isteniyor. Kuşkusuz, çok boyutlu mimari çok boyutlu bir hayat için tek başına yeterli değil. Hayatı köklü duygularla kavrayan insanın gereklerinden biri. Safranbolu Arasta Çarşısı'nda bir kahveye kapanmış günboyu iskambil oynayan gençler de bu yetmezliği somutluyor. Gideceği bir gelecek, bir yolu olmayan insanın zamansızlığı ve mekânsızlığı, anlamsızlığı yansıyor yüzlerinden...

İnsanın gelişmesi, zamanda ve mekânda genişleme, kapitalizm koşullarında önleyici bir çelişkinin kıskacında gerçekleşiyor. Safranbolu evinden kentlerin tek boyutlu, kişiliksiz apartman dairelerine gerileme ile; bilimin, insani değerlerin, kültürün bü-

tün birikimlerine karşın Sivas Katliamı'nı gerçekleştiren bir güruha gerileme, bu iki durum, kapitalizmin önleyici çelişkisini somutluyor.

Kentte mekân son derece daralmıştır. Mekân, kişiliksiz sokaklar ve düz bir tabaka üzerindeki odalar olarak gerçekleşiyor. Kentin sokakları birer yol değil. Bir yerden bir yere götürmekten çok aynı yerde durduran labirentlere dönüşmüştür. Aynı mekânda tekrar, insanın süreklilik bilincini, tarih bilincini öldürüyor. Mekânı darlaşan insan, tarihsiz insan, geleceksiz insandır. Kaçgun dönemi insanı böyledir. Günübirlikçi yaşıyor. Gelişmesi durmuştur. Güruhlaşıyor. Yolsuzlaşmıştır. Ortaçağa kilitlenmeyi yol sanıyor.

Kapitalizmin kıskacında kendi evlerini yakmaya zorlanan insanla, kuşattığı otelde taşladığı ve yaktığı insanla kendi geleceğini yok eden güruh aynı çelişkinin iki ayrı yüzüdür.

Safranbolu evleri bir ilkenin doğrulanması için örneklik ediyor. Korumak için dondurmak değil, geliştirmek gerekiyor. Safranbolu evinde yaşatılması gereken üç boyutlu ve insani mimari, bugünün koşullarında geliştirilerek, hayata uygulanarak korunabilir ancak. Geliştirmenin ise kapitalizmle uyuşması mümkün değil. Kapitalizmin varlık koşulları her alanda geriletmeyi gerektiriyor. Mimaride ve insanda bu geriletmeyi kentler ve Sivas güruhundan daha iyi ne anlatabilir? İnsan yakan güruhun burnunun bile kanamadığıyla övünen başbakandan daha iyi ne anlatabilir kapitalizmin tercihini?

Sanki dört yüz yıl hiç yaşanmadı. Hızır Paşa'nın torunları dört yüz yıl sonra Pir Sultan'ın heykelinin boynuna ip geçiriyor. Sokaklarda sürüklüyor. Kuşattığı otelde onlarca sanatçıyı ateşe veriyor. Güruh tarihin değişmeyen niteliğini anlatıyor. İnsan emeğine elkoyucu sınıfların varolduğu, eşitsizlikçi bir topiumun, insanı geriletmesini, sürüleştirmesini, katilleştirmesini gösteriyor.

Yol, akan toprak, mekân ve zamanda süreklilik duygusu demektir. Toplumların hayatında yol tarihtir. Dağların arasında akıp giderken hep bunu düşünüyorum. Yolda olmak, kentin kişiliksiz sokaklarını, tekrardan ibaret hayatını daha iyi kavratıyor.

Metalaşmanın sanatı bitirişini mimarlıkta da görmek mümkün. Kentlerde mimarlığın olduğunu bugün kim söyleyebilir? Mimarlığı bitirme başarısı için İstanbul veya herhangi bir Anadolu kentine bakılabilir.

Tarlabaşı yıkımını alalım. Belirli bir özelliği vardı Tarlabaşı evlerinin. Sokaklarının. Tarlabaşı dümdüz edildi ve üzerine bulvar açıldı. İnsanın mekânı, geçeceği sokaklar yok edildi ve arabalar için bulvar yapıldı. Otomobil tekellerinin pazar ihtiyacı için yol açıldı. İnsan için gerekli sokaklar yıkıldı. Tarlabaşı örneği, insanın yaşadığı bütün mekânların kapitalist düzenlenişi için tipiktir. Mimari, bir sanat olarak biterken, insan karşıtı bir planlama olarak, meta bir iş olarak yükseldi. Gökdelenlerle. Tekellerin para kasaları ve memur depoları olarak inşa edilen...

Bazı sanatların bitişi, yeni sanatların doğuşu oldu. Geçerken, tekelci kapitalizmin iki yeni sanatından söz edilebilir. Reklamcılık ve grafik. Bu iki yeni sanat, insan karşıtı, metanın sanatı oluşlarıyla son derce önemli bir gelişmeyi somutluyorlar. İnsanın ve insani değerlerin estetize edilmesinden metaların estetize edilmesi işlevine geçen sanatçıların gerilemesini gösteriyorlar.

Zamanın ve mekânın genişlemesi, özgür zaman ve mekân olarak anlaşılabilir. İnsanın zamanı ve mekânı genişleten maddi imkânları, hayata özgür zaman ve mekân olarak yansıyor mu? Bir çöküş ve çürüme döneminde bu sorunun cevabı hayırdır. Karabük'ten geçiyoruz. Demir çelik fabrikasının dev fırınları, dumanlı bacaları, pas inmiş çatıları, toz içindeki havası... İnsanın doğayı dönüştürmekte giriştiği mücadelenin büyüklüğünü gösterircesine dev boyutlarda her şey. Bir şeyin farkına varıyorum.

Bu mekânda insan yok. Karabük Demir Çelik Fabrikası'nı geçerken tek insan göremiyorum. Sanki her şey terkedilmiş bir fabrikada kendi kendine işliyor. İnsanla teknolojinin kopuşu mekanda yansıyor. Araba için açılan yol, insansız fabrika imgesinde yeniden karşımıza çıkıyor. Zaman ve mekânın genişlemesi insani değerlendirilmiyorsa, özgür zaman ve mekandan söz edilemiyor. İnsansız fabrika, mimarisiz şehir, ortaçağ güruhu insan bu koşullarda ortaya çıkıyor.

Sivas'a gidiyoruz. Olacakları bilmeden. Turhal'a doğru Cemile, Cengiz Bektaş'ın, İnsancıl'ın birinci sayısında çıkan Tokat Turhal Arası şiirini anımsatıyor. Kapitalizmin daralan zaman ve mekânlara kıstırdığı insanın acısını anlatıyor şiir.

Tokat Turhal arası
Yeşilırmak Çamursu
Ne Turhal kalır ne Tokat
Akıyor akıyor toprak

Tokat Turhal arası
Kavakla yol ayrımı
Ne kavak kalır ne toprak
Kanıyor insan yaralı

Toprak Karadenize
İnsan İstanbullara
Ne kavak
Ne toprak
Ne Turhal
Ne Tokat

Bir kaçgun döneminde insanın sürüklenişini anlatıyor Cengiz Bektaş. Kapitalizm koşullarında yolsuzlaşan, güruhlaşan insanı tanıdıktan, insanı bir binaya kıstıran ve ateşe veren Sivaslıları gördükten sonra, dönüş yolunda, bir katliamdan kurtulmuş kanarken yaralı, sevgili Asım Bezirci'ye ve yanan öbür aydınlık yolcularına ağlıyorum.

İnsanın geriye akışını tersine çevirmek için verilen mücadeleyi düşünüyorum. Üç yıldır yürüdüğümüz İnsancıl Yolunu... İnsanı yeniden ortaçağ güruhuna dönüştüren sisteme karşı açılan yolu... Ortaçağ güruhunun, "dönen dönsün ben dönmezem yolumdan" diyen Pir Sultan yolcularını yakışını düşünüyorum... Unutmamacasına...

Dünyanın güneşli zamanında geceden çıkış vakti seherdir, peki insanın toplumsal zamanında, tarihte, karanlıktan, kaçgun döneminden çıkış ne zamandır?

Düşkıranlar

Herkes edepsizliğe hak veriyor; bana diyorlar ki: Zaman haklıdır, akıllıdır; sen budalasın! Allah aşkına siz öyle yapmayın, siz bari deyiniz ki: Sen budalasın; fakat zaman haklı, akıllı değildir! Ye'simin derecesini düşünemezsin kardeşim; kendimi taşlara çarpacağım geliyor. Fakat hani benim huni hamiyetimle (yurtsever kanımla) kirlenecek bir temiz taş!

Tevfik Fikret

En güzel şiirlerinden birini Tevfik Fikret'in yazdığı kente giden tirendeyiz. Necmettin arkadaşımla ortak bir düş kuruyoruz. Gülümser bir görevli, "Merhaba yolarkadaşlar" diyor. Bir kart uzatıyor. "Tirenimizin kitaplığından yol boyu okumak istediğiniz kitabı seçebilirsiniz. Kartı doldurun lütfen." Karta, Haluk'un Defteri/Tevfik Fikret, yazıyorum. Bir yandan da göz ucuyla Necmettin'in hangi kitabı yazdığını okumaya çalışıyorum. Brecht'in Epik Tiyatro'sunu istiyor Necmettin. Görevli kartları alıyor, ön koltuk-

takilere geçiyor. Önceki yolculuklarımızı anımsayarak geçtiğimiz ovayı seyrediyoruz. Bu kadar kısa sürede nasıl değişti her şey. Sınırsız bir yeşillik, bereket fışkırıyor toprak... İnsanın ortaklaşa etkinliğiyle yeniden yaratılan doğanın sevincine kapılmış gidiyoruz. Birazdan insan boyu kitap yüklü bir arabayla geliyor kitaplarımız. Kitaplarımızı açmadan, önümüzdekilere kitaplarını dağıtan görevliyi izliyoruz bir süre. Değiştirilen sadece doğa değil, insanımız da ne kadar değişti. Bir düşün içinde akıyor tiren.

Yan koltukta oturan balrengi gözlü kız elindeki kitabı kapatarak, kitaptaki körü düşünüyor. Diderot'nun incelediği körün, toplumsal hiyerarşiyi algılayamadığı için korkusuz davranmasının anlamını çözmeye çalışıyor. Kara kaşları çatılıyor. Yeniden okuyor o bölümü. "Nüfuzlu kişilerin bizi etkileyen dış görünüşleri körleri hiç etkilemez. Bu yüzden, körümüz, karşısındaki kendisinden farksız biri imiş gibi çıktı zaptiye amirinin karşısına. Yapılan tehditler onu zerrece yıldırmadı."[1] Nüfuzlu kişilerle dolu bir geçmişi düşünüyor genç kız. Şimdi kör olmayanların da, dış görünüşlerinden, giyimlerinden korkuya kapılacakları nüfuzlu kimseler yok artık. Nüfuzlu sınıflar kaldırıldı. Genç kız insanın acılı ortak tarihini düşünüyor. Dünyanın elkoyucu sınıfların yönetiminde insana dar edildiği tarihi. İnsanın özgürlükler dünyasına geçmeden önceki ezici yolunu. Peki ama bu kadar kolay mı oldu, toplumsal gerçeklik değiştirilince, insanın algılaması, iç dünyası, yanlış bilinç durumları kendiliğinden, otomatik olarak değişti ve yenilendi mi? Nasıl oldu da, körün bilgisiz cesaretinden bilinçli cesarete, güvenli ve eşit bir dünyanın korkusuzluğuna geçildi? Bir düşün içinde yanıtlanması güç sorular soruyor balrengi gözlü kız. Onun önünde oturanlardan biri dışarıyı sey-

(1) Diderot, Körler Hakkında Mektup, s.19, Çeviren: Adnan Cemgil, İstanbul, 1984.

rediyor. Yanındaki kıvırcık saçlı delikanlı okuduğu kitaba gülüyor. Zorlu bir mücadelenin içinden çıkmış, bir zamanların sahte özgürlükçüsüne gülüyor. Saltıkov Şçedrin'in kitabında bir sahtekâr, liberal, yerlerde sürünüyor.

Bizim önümüzde genç sevgililer ortak bir kitaba dalmışlar. Kitabın adını okuyunca şaşırıyorum. Necmettin* şaka yapıyor, "Hasımlarımızı sinirlendirecek bir kitabı neden sokuşturuyorsun düşe." Genç çift İnsancıl Edebiyatı Tarihi kitabında Yıldız Güncesi'nden bir bölüm okuyor. Cengiz Gündoğdu, soruyor, "Siz hiç bir yıldıza gittiniz mi..." Birazdan tarihin şiir bölümüne geçecekler ve orada Müfit Gürgün'ün şiirini okuyacaklar: Kara Gözlü Oğlana Suikast. Hemen arkasından Koray Kılıç'ın Köprüaltında Batanlar şiiri geliyor.

Kitabıma dönüyorum. Yirminci yüzyıl İstanbul'unun şiirini bir kere daha okuyorum: Sis. İnsanı "zulmeti beyza", beyaz karanlığa gömenlerden kurtuluşumuzun tarihini düşünüyorum. Gerçekçi şiir hiç eskimiyor. Dilini sözlükle çözsem de, bir "sahni mezalim"e çevrilen İstanbul'un o dönemini, yirminci yüzyılını ne kadar iyi anlatıyor. Bir zamanlar insan için bir zulümler mey-

*Bu yazının benim açımdan acı verici bir yanı var. Bu yazının girişindeki düşte adı geçenlerden Cengiz Gündoğdu dışındakiler, benim için birer düşkıran oldular. Ortaklaşa görülen bir düşün içinden çıkıp birlikte gördüğümüz düşü paramparça ettiler. Hepsiyle birlikte Sermaye Kültüründen Kopuş dergisini çıkartıyorduk. Büyük zorluklar karşısında geceli gündüzlü çalışarak 11 sayı çıkarttığımız dergiyi kapanmak zorunda bıraktılar. Ortak başladığımız işte, mali ve siyasi sorumluluğunu üstlendiğim derginin vergi borçlarını ve bilgisayar yazıcısı borcunu üzerime yıktıkları yetmezmiş gibi, bana karşı iftiralarla dolu bir yazı yayımladılar. İlk eleştiri kitabımın adı "İnsan Arayışı"ydı. Kopuş dergisinde yaşadıklarımdan sonra, insan arayışının "düşkıranlarsız" olamayacağını öğrendim. Önemli olan düşkıranlara karşı düşlerimizi yitirmemek, her seferinde yeniden kurabilmek. Bu kitabı düzenlerken, bir zamanlar girişilen ortak bir eylemin içinde görülen düşün güzelliğini bozmak istemediğim için, bu insanlarla ilgili bölümü olduğu gibi bıraktım. Ama onlar yaptıklarıyla, artık benim için birer düşkırandırlar.

danına çevrilmiş bir kente, güzel toprakların içinden geçerek bir düşte, bir tirenle, uçarcasına gidiyoruz. Güzel insanlarla dolu bir tirenle... Birden, elinde kablolarla yanı başımızda bitiyor tirenin bayan görevlisi. "Buyurun!" diyor. Ne bu? Televizyonu seyrederken kulağa takılacak şeymiş. Görevli düşümüzü parçalayan işini yapıyor, kulaklıkları elimize tutuşturuyor ve öne geçiyor. Sıra öndekilerin düşlerinde...

Bir Ağustos sabahında, en güzel romanlarından birini Mithat Cemal Kuntay'ın yazdığı kente giden tirenin içinde, unufak edilen ortak düşümüzle kalakalıyoruz. Kitaplar yerlere atılıyor. Tirenin içinden aktığı bereketli ovanın yeşili buharlaşıyor. Toprak, sınırlardan geçilmez oluyor. Tiren, Fikret'in kendisini çarpacağı bir temiz taş bile bulamadığı kente gidiyor. Düşkıranların aleti çalışmaya başladı. Vagonun tavanından üç televizyon sarkıyor, televizyonda adı bile düşkırıcı bir film başlıyor. Bir kekemeye güldüren, yanlış gülmeceyle insanı aşağılayan filmi, ne yazık, daha önce de izlemiştim, gözlerimi kapıyorum.

Gözlerimi açıyorum. Çantamdan bir kitap çıkartıyorum. Emperyalist Türkiye. Necmettin arkadaşımla bu kitabın yazarıyla, Sevgideğer Yalçın Küçük'le bir söyleşiden geliyoruz. Ankara'dan. Yalçın Hoca'nın Karakusunlar köyündeki evinde yaptığımız güzel görüşmeyi düşünüyorum. Yalçın Küçük, büyük bir heyecanla Osmanlı Üzerine Tezleri yazıyor. Bize, vebanın ortaçağdan çıkıştaki etkisi üzerine yeni bulgularını anlatıyor. Sistemin kültürünü, sanatını, insanını sorgulayan, geleceğin insanını, yeni insanı arayan yararlı bir söyleşi** oldu. Yalçın Küçük, uzağı

** Bu söyleşi, "Edilgenliğe Karşı Olmak Devrimci Olmaktır" başlığıyla İnsancıl dergisinin Kasım 1993 tarihli 37. Sayısında yayımlandı. Söyleşi nedeniyle dergi ve Yalçın Küçük hakkında dava açıldı. Söyleşi daha sonra Yalçın Küçük'ün 1997 tarihli "El Kitabı" adlı kitabında (S. 383-400) aynı başlıkla yayımlandı.

yakın eden, yakını uzak eden düşler içinde koştururcasına çalışıyor. Tarihi bugüne bağlayan, güzel geleceği yakınlaştıran kitaplar yazıyor. Uzaklaştırılması gereken yakın ise, tabii, bugündür. Düşkıranların insanı her alanda kuşattığı bugün ve bugünün eşitsizlikçi sistemi.

Sınırları insanın içine taşıyan sistemin düşkırıcı filmi sürüyor. Televizyon, bu kültürün kilit aracı, söyleşimizde de konuşuldu. Yalçın Hoca, sistemin en asalak işiyle, reklamla ayakta durmasının belirleyici olduğunu vurguluyor. Tiren tatsız bir kente doğru hızla yol alırken, biz uzağı yakın eden kitaplara dalıyoruz.

Düşkıran afiş

İnsancıl Okuma Tiyatrosu'nun üçüncü yılını başlatan etkinliğimiz, Genç Ekin Derneği'ndeydi. 4 Eylül Cumartesi saat 16.00'da. Şçedrin'in Büyüklere Masalları'nı okuduk. Saltıkov masallarında, aristokratik sistemi kıyasıya eleştiriyor. Geçmişi, bugünü ve ne yazık ki, geleceği de kucaklıyor eserinde Şçedrin. Liberali, bugünün liberalinin daha iyi anlaşılmasını sağlıyor. Yalancı Gazeteciyle Kolay İnanır Okuyucu masalı ise, belki bugünün tekelci basınının bayağılaşmasının çok uzağında, ama metalaştırılan haber ve bilginin insanı yanıltmadaki işlevini çok güzel anlatıyor. Taptukoğlu ise despotik sistemlerin baskı mekanizmalarını eleştiriyor. Saltıkov'un eseri, gerçekçi edebiyatın bazı özelliklerinin iyi kavranması için de ipuçları içeriyor. Sözgelimi, gerçekçiliği, gerçekliğe benzeyen olgulardan edebi eser oluşturmak olarak anlayanların yanlışını göstermek için Saltıkov'a başvurulabilir. Saltıkov kurduğu gerçekdışı imajlarla, gerçekliğin temel hakikatlerini gösteriyor. Olgu düzeyinde gerçekçi değil, olguların ötesine geçebildiği için gerçekçi öyküler yazıyor. Sözgelimi Vicdan öyküsünde, vicdanı insanların ceplerinde dolaştırıyor. Bununla baştan aşağı çürümüş bir sistemin ah-

laki değerlerini gösteriyor.

Genç Ekin Derneği, insanı edilgenleştiren, yaşlılığın fizyolojik özelliklerini her yaştan insana, her yaştan insanın kafalarına yerleştirmek isteyen burjuva kültürüne karşı güzel çağrışımlar yapıyor. Her alanda geniş olanaklarla örgütlü kapitalist sanatın insanı edilgenleştiren etkinliğini kırmak için bu türden örgütlenmelerin geliştirilmesi son derece önemli.

Saltıkov'un eserinin geleceği de içermesine yazıklanmamın nedeni şu. Bu eserde dile getirilen sorunların hâlâ aşılamamış oluşu. Sözgelimi, Saltıkov'un liberali her köşe bucakta karşımıza çıkıyor. O gün de, Genç Ekin Derneği'nin duvarında asılı bir afişte bize bakıyordu liberal. Bize bakıyor ve halimize gülüyordu.

İnsan Hakları Derneği bir barış gecesi düzenlemiş. Afiş bu gecenin afişi. Afişte geceye katılan sanatçıların adları var. Bu adları okuyunca, liberalin gülüşlerini duyuyorum. İnanılmaz adlar var afişte. Bunlardan biri Haluk Bilginer. Yaptığı işlerle bir insan hakları çiğneyicisi. Ne arıyor İnsan Hakları Barış Gecesi'nde?..

Televizyonda bir programın sunuculuğunu yapıyor Haluk Bilginer. Her sahnesiyle insana küfreden bir program bu. Haber diye, sistemin diliyle sunulan yürek kaldırıcı sahneler. Her sahnede de bu adam çıkıyor, sirk sunucuları gibi bağırıyor. Bir intihar, bu programla "zalim kocanın" suçu haline getirilebiliyor. Bir katliam, öylesine sunuluyor ki, haklı gösteriliyor. Her hafta, işiyle insan hakları suçu işleyen bir adam,*** İnsan Hakları Barış Gecesi'ne "sanatçı" diye çağrılıyor.

***Buradaki eleştiri Haluk Bilginer'in tiyatro sanatçısı olarak yaptıklarına değil, bir "reality şov" sunucusu olarak bulunduğu yere yöneliktir. Bir arkadaşım Haluk Bilginer'in bugün güzel ve yararlı işler yaptığını söyledi; olabilir, ama o günlerde yaptıkları, en azından Karasevdalı Bulut filminde onu izleyenleri düşkırıklığına sürüklemişti.

Yalnızca Haluk Bilginer değil, afişteki adların yarısı için geçerli bu söylenenler. Sözgelimi Rutkay Aziz. İnsan için tiyatro yapan en önemli tiyatro kurumlarından birinin, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun yöneticiliğinden, magazin basının ilk sayfalarında fotoğraflı röportajları yayımlanan birine dönüşürken, tiyatronun, insanın nesini savunacak? Tiyatroyu sistemin güdümünde laf salatası derekesine düşüren bir sübvansiyon uygulamasının pay belirleyicilerinden birinin ne işi var insanlar ve "haklarıyla"... Saltıkov'un liberali İnsan Hakları Derneği'nde dolaşıyor ve İnsan Hakları Barış Gecesi programlıyor anlaşılan.

İnsan Hakları Derneği'nin Barış Gecesi afişi düşlerimizin karşısına çıkıyor. Kırıyor düşlerimizi. İnsani bir kültürün düşleriyle Saltıkov'un masallarına günlerce çalışan bizler, bu afiş karşısında acı duyuyoruz yalnızca. İnsani kültür ve sanatın, insanın insanlaşmasındaki vazgeçilmez rolünü nasıl anlatacağız bunlara? Oysa adlarına bakınca, İnsan Hakları Savunucuları, böyle bir sorunumuzun olmaması gerekiyor. Ne yazık, bizi en önce anlamaları gerekenler, bizi en son anlıyorlar. Düşkıranlara katılmakta duraksamayanlar, düş kuranları, insani bir toplumun düşünü kuranları anlamak istemiyorlar...

Eleştiri, sanatçının emekçi sınıflara karşı tutumunu açığa çıkartır ve sorgular. Sanatçının seçme özgürlüğü olmalıdır. Sermaye sınıfının kültürsüzleştirme aleti televizyonlara dizi çevirmek, Türkiyeli tiyatro sanatçılarının kaderi midir? Türkiye'de daha zor koşullarda tiyatro yapan, ezilenleri aydınlatmak ve harekete geçirmek için oyunlar sahneleyen tiyatro sanatçılarına saygısızlık değil midir bu diziler? "İyi niyetli" tiyatrocular, dizilerde uyuttuklarını, tiyatro da mı uyandıracaklar? Tiyatronun bugünkü durumu, "uyandırma" kaygısının çok gerilere atıldığını gösteriyor. Ankara Sanat Tiyatrosu gibi, Dostlar Tiyatrosu gibi, tiyatro dendiğinde akla gelen olumlu örnekler, bugün can çekişiyorlar. Sanatçının ahlakı, işçi sınıfının ahlakı olmalıdır. Sanatçı itiraz etmeyi ve reddetmeyi başarmalıdır.

Sübvansiyonlu düşkıranlar

Sübvansiyon, bir iktisat kavramı, devletin çeşitli alanlara iktisadi desteğini anlatıyor. Sözgelimi, bir dönem, petrolü pahalı alıp ucuza satarak petrol kullanıcılarını sübvanse ediyordu devlet. Bir dönem kâğıt sübvanse ediliyordu. 80'den sonra ise ihracat büyük sübvansiyonlarla desteklendi. Sübvansiyonların niteliği devletin tercihlerinden çıkıyor. Kâğıt sübvansiyonu ile ihracat sübvansiyonu birbirinden oldukça uzak seçimlerdir. 80'lerin "piyasa" çığlıkları arkasında tekelci sermayeye sağlanan olanaklar, örtülü sübvansiyonlar gizlidir.

80'lerin sübvansiyonlar açısından bir başka gelişmesi, sanatın sübvanse edilmesinde ortaya çıkar. Tiyatroyla başlayan, sinema, resim, edebiyat, bütün sanatlara uygulanan sübvansiyonlarla, bir sübvansiyonlu sanat yaratılmıştır. Festivaller devlet sübvansiyonlarıyla düzenlenmiştir.

Ancak ben sübvansiyon kavramını devletle sınırlamak istemiyorum. Sübvansiyonun sanat alanında reklamı da açıklayabilecek bir kavram olduğunu düşünüyorum. Tekellerin sübvansiyonu reklamlarla gerçekleşiyor. Sözgelimi, Gösteri dergisini açın, on, on beş sayfa reklam göreceksiniz. Bu reklamların parası, Gösteri yazarlarına telif hakkı, "yaratma" hakkı olarak ödeniyor. Ancak bu derginin ödediği paranın çok düşük olduğunu tahmin ediyorum, paranın niceliği sübvansiyon ilişkisinin niteliğini görme noktasında pek önemli değildir. Başka bir alana, Haluk Bilginer'lerin alanına, televizyona geçildiğinde, reklam ve sübvansiyon ilişkisi, çok daha net olacaktır. Kurulan özel televizyonların tek gelir kaynağı reklamlardır. İnsan haklarını çiğneyen her program başına Haluk Bilginer'in aldığı büyük paralar, işte bu reklamlardan, tekellerin reklam sübvansiyonlarından geliyor.

Reklam, tekelci sistemin en çürümüş, en asalak, en parazit araçlarından biri, Yalçın Küçük, 80'ler sonrasında bu asalak işi eski solcuların ve eski sanatçıların üstlendiğini vurguladı söyleşi-

mizde. Böylelikle, reklam, bir sanatçı istihdamı yaratarak, bir başka anlamda sübvansiyon işlevi görüyor.

Haber dergiciliğinde, star sistemi yazarlarının birçoğu bu dergilerde berbat yazılar yazıyorlar, reklam gelirlerinin sübvansiyon niteliği önemli. Aynı dergide buluşan liberal Murat Belge, yeniyetme star Kürşat Başar, küfür romancısı Ahmet Altan ve benzerleri maaşlarını bu sübvansiyonlardan alıyorlar.

Sübvansiyonla beslenen sanat, ekonomi politiğinin zorlamasıyla da, sistemin sanatıdır. Reklam ve sübvansiyon benzerliği, bu ekonomi politiği görmeyi kolaylaştırıyor. Burada, sistemin sanatçısını besleme mekanizması ortaya çıkıyor. Sisteme karşı sanat yapan, insani değerlerin sanatını yapan sanatçının ise bu toplumda hiçbir dayanağı bulunmuyor.

Sübvansiyonlu yazarların temel işlevi insani düşleri kırmaktır. Sistemin değerlerini her yazıda, her oyunda, her televizyon programında mutlak ve değişmez göstermek; bir başka toplumu, gelişmiş ve güzelleşmiş insanı düşleyenlerin yolunu kesmek içindir. Ne yazık, bu toprakları bir zulüm meydanına çevirenlerin sübvansiyonlu sanatçılarını, zulme karşı çıkma gecelerine çağıranların liberal kuruntularla uyudukları bir toplumda yaşıyoruz.

Böylesi bir toplumda, bitmek üzere bir sistemde, Tevfik Fikret'in çığlığı ne kadar anlamlı. Tevfik Fikret de, Abdülhamid'den sübvansiyonlu sanatçıların saldırıları ortasında yapayalnız kalmıştı. Bu yalnızlıkta, bu çürümüşlükte, kendini parçalayacağı tek bir temiz taş bulamamanın çığlığını yazıyor Fikret. Sistemi haklı gösteren sübvansiyonlu sanatçıların bugün de, sistemi eleştirenleri kuşatmak istemeleri tarihi bir gereklilik. Onlar sübvansiyonlarını daha çok hak etmek ve artırmak istiyorlar.

Düşünlü ve eylemli düşler

İnsani düşler kuranların işi çok zor. Zoru yenmek için örgüt-

lenmek gerekiyor. Genç Ekin benzeri örgütlenmeler, insani kültürün yaşatıldığı, geliştirildiği, yeni insanlara öğretildiği alanlar olabilir.

İnsani kültürün düşünü kurmak yetmiyor. Düşün gerçekle bağını kurmak, düşü, düşünceyi harekete geçirmek gerekiyor. İnsancıl dergisinin baştan beri temel yöntemi düşüncelerini eyleme geçirmek oldu. Düşünlü ve eylemli düşler kurduk hep. Düşünlü ve eylemli düşlerimizde, felsefenin önemli bir yeri var. İnsanın gerçekliği dönüştürmede en bütünsel bilgi kaynaklarından biri felsefedir. Felsefe, toplumun ve tarihin en özlü bilgisinin aranışı oldu. İnsanın kendini arayışında felsefe temel oldu. İnsancıl Felsefe Kalkışması, düşünlü ve eylemli düşlerimiz içinde yeni bir başlangıç oluyor. İnsanın kendini, dış dünyayı, yani toplumu ve doğayı, öbür insanı kavramasında, bu kavrayışın ışığında kendini ve dış dünyayı yenileştirmesinde gereken felsefeyi yaratmak zorundayız. İnsancıl Felsefe Kalkışması, bu noktada, insanı varolanın sınırlarına hapseden sübvansiyonlu felsefeye karşı da, bir eleştiri başlatmak zorunda.

Her alanda, asalak ilişkiler üstünde temellenen bu sübvansiyonlu kültürü değiştirmenin yolu, ortaklaşa düşün ve eylemden geçiyor. Bizi ayakta tutan, insanlaştıran kültürün kaynaklarından birini, felsefeyi, kavramak ve geliştirmek için İnsancıl Felsefe Kalkışması, insani bir felsefe ortamı kurmak istiyor. Düşlerimizi kıranlara karşı, sübvansiyonlu kültüre... sübvansiyonlu düşkıranlara karşı...

Ünlenme Ahlakı

Ünlenme ile ahlak arasında köklü bir ilişki var. Madam de Stael, ilk edebiyat tarihlerinden birinde, Edebiyata Dair'de ünlenme ile ahlak ilişkisini yazıyor: "Edebiyat ahlaka faydalı bir şekilde hizmet edebildiğine göre, sırf bu noktadan şöhrete de kudretli bir şekilde tesir eder; zira ahlakın umumi olmadığı bir memlekette sürekli bir şöhretten bahsetmek mümkün olamaz."[1] Stael'in Edebiyata Dair'inin temel niteliği, edebiyatı toplumsal bir temelde incelemeyi başlatmasıdır. Büyük Devrim'den on bir yıl sonra yayımlanan Edebiyata Dair, devrimin yarattığı ilerleme bilincinin edebiyatta aranmasını somutlar. Stael eserinin başında şöyle yazar: "Bu eserde, dinin, adetlerin, kanunların edebiyat üzerinde, edebiyatın da din, adetler ve kanunlar üzerinde ne gibi tesiri olduğunu incelemeyi kendime hedef tut-

(1) Madam de Stael, Edebiyata Dair, s. 11, Çeviren: Safiye Hatay, Vahdi Hatay, İstanbul, 1989.

tum." [2] Edebiyata Dair, bu toplumsal, tarihi yöntemiyle bugün de düşünme için zengin ipuçları içeriyor.

Stael'in ünlenme ile ahlak arasında kurduğu zorunlu ilişki, yanılsamalı bir yanı da olsa, son derece önemli. Yanılsama, sınıflı bir toplumda "umumi" ahlak beklentisinde saklı, bunu "egemen ahlak" olarak düzeltirsek, ünlenmenin egemen ahlak zemininde gerçekleşen bir yükselme olduğunu söyleyebiliriz. Egemen sınıfın, egemenliğini doğal, sürekli, dokunulmaz gösterme kanallarından biri de ahlaktır. Egemen sınıfın ahlakını etkin kılmada ün, ödül işlevi görür. Sistemin değerlerini en istekli, en uyumlu, en yetkin bir biçimde savunana ve yaşatana gösterilen ilgi. Başarı ve ün, egemen ahlakın "en yüksek iyi"sini gerçekleştirenin olur.

Sınıflı bir toplumda ahlak da sınıfların ahlakı olarak gerçekleşiyorsa, sınıfların karşılıklı mücadeleleri, ayrışmaları ve kavga etmeleri ölçüsünde ahlaklarının da ayrışması, karşıt değer bütünleri oluşturması gerekir. Böyle bir ayrışmanın geliştiği süreçte ün, şöhret bu karşıt sınıflara göre bölünecektir. Ünlenme, karşıt ahlaklar temelinde gerçekleşecektir. Sisteme göre ünlenme, sistemin ahlaki iyisine göre gelen ödülle; sisteme karşıt sınıfın ahlakına, bu ahlakın değerlerine göre gerçekleşen ün, iki ayrı dünyanın gelişmeye başladığını gösterir. Star sistemi edebiyatı, bu anlamda, sistemin değerleri temelinde gerçekleşen bir edebiyat ve ünlenme sürecini anlatır.

Stael, burjuva devriminin "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" sloganıyla beslenen "millet" yanılsamasını temel alarak, ünlenmenin mekanizmasını ahlaka şöyle bağlıyor: "Eğer millet kendi düşüncesine temel olarak değişmez prensipler kabul etmese, eğer her insan hükmünde, bu hüküm herkes tarafından kabul edileceği kesinliğiyle desteklenmese, parlak şöhretler tesadüf eseri

(2) Age, s. 1.

olarak birbiri arkasından gelen hadiselerden başka bir şey olmazdı. Bazı hareketlerdeki parlaklık göze çarpabilir; fakat hislerin en yükseği olan hayranlığa varmak için duygularda derece derece bir artış şarttır. İnsan ancak kıyas yolu ile hüküm verebilir, itibar, takdir, saygı, coşkunluğun kudreti için elzem olan derecelerdir. Şöhretin üzerinde yükselebileceği temelleri ahlak atar; edebiyat da ahlakla olan işbirliğinden ayrı olarak daha doğrudan doğruya, bütün insan faziletleri için asil bir teşvik demek olan bu şöhretin varlığına yardım eder." [3] Böylelikle şöhret ile ahlak ilişkisi, egemen ahlakı çözümlemede aydınlatıcı bir yol açar. Bugünün şöhretlisi kimdir? Stael'in "milletin düşüncesinde temel değişmez prensipler" dediği ilkeleri bugün nereden çıkarabiliriz? Basın, televizyon, sinema bugün hem bu ilkelerin yerleştirilmesine hem de bu ilkelere göre ortaya çıkan şöhrete temel oluşturur. Yalnızca edebiyat alanında değil, her alanda şöhret ve egemen ahlak, "medya" olarak adlandırılan, sistemin iletişim sürecinden çıkar. Buradan bakıldığında bugünün ünlüsünü ve o ünlüyü yaratan ahlaki temeli görebiliriz. Patronlar, sistemin politikacıları, onlardan daha önemlisi, sinema oyuncuları, mankenler, sistemin yazarları sistemin ünlendirici ışıkları altında karşımıza çıkarlar.

Mankenler üzerinde özellikle durmak gerekir. 19. yüzyılın ya da 20. yüzyıl başlarının ünlü kadınıyla mankenleri karşılaştırırsak, belli bir şahsiyet ve birikim gerektiren tiyatro oyunculuğundan, sözgelimi Sarah Bernhardt'tan hiçbir kişilik ve emeğe dayalı nitelik içermeyen mankene, sözgelimi Cindy Crawford'a uzanan çizgide, sistemin ahlakının ve ünlendirdiği insanla çizdiği yeni modelin gelişme sürecini görebiliriz. Bu çizgide, Stael'in "bütün insan faziletleri" dediği değerlerden, tekellerle birlikte en son noktaya, asalaklığın bütün çıplaklığıyla ahlakın mer-

(3). Age, S. 11

kezine oturtulduğu aşamaya geçiş sürecini izliyoruz. Tiyatro oyuncusunun ünlenmesinde, temeli emek ve çabaya dayanan, geliştirilmiş becerilere dayanan bir birikime gösterilen itibar söz konusudur. Mankene gösterilen itibar ise, bütün insani birikimlerin reddi anlamına gelir. Mankenin hiçbir yeteneği, podyumda yürüme dışında geliştirilmiş becerisi, emeğe dayalı başarısı yoktur. Manken, üzerine oturtulanı dirençsizce taşıyan bir nesne derekesinde kadın veya erkektir. Burjuva ahlakının ve insanının, devrimden tekelli karanlığa gelişim süreci, nesneyi, mankeni modelleştirecek, ünlendirecek bir noktaya getirmiştir toplumu. Manken, bu ahlakın ve ünlenme sürecinin tipik, açıklayıcı yüzüdür. Emeğe dayanan bütün değerlerin, bütün insani birikimlerin, bütün gelişme ve ilerleme bilincinin reddidir bu. Sistemin kullandığı nesneler olan mankenlerin 30 yaşından sonra unutulup gitmesi de bunun bir başka kanıtıdır.

Emeğe ve insani birikime değil, asalaklığa, başkalarının emeğine el koyarak edinilen sınıfsal egemenliğe dayalı bir sistemin ahlakı ve ünlenme mekanizmasının edebiyatta işleyişi de bu yönde olacaktır. Sanatta star sistemi kavramıyla bu süreci tanımlamaya çalışırken, mankenleşen bir sanatçı modelinin geliştirildiğini anlatmak istiyoruz. Star sisteminin "başyapıt"ları, asalaklığı estetize eden "deha"larca üretilmektedir. Orhan Pamuk ve asalaklık güzellemesi Gizli Yüz'ü örnek verebilirim. Burada ünlenme, hem son derece niteliksiz olana değer kazandırırken hem de ünlenmeyle gelen "marka", ortaya çıkarılan yeni niteliksiz eserlerin üstünü örten bir yanılsama olacaktır. Mankendeki gibi, bir yapıta giydirilen giysi haline getirilmiştir estetik değer. Şahsiyet, insanın kendi gelişimi için yoğunlaştırdığı emek ve çabayla oluşturulur; sistemin değer dizgesi içinde bu gereksizleştirilmiştir, sanatçının şahsiyetsiz bir yansıtıcı olması idealdir. Star sistemi, bu manken sanatçıya bir şahsiyet giydirilmesi sürecidir aynı zamanda. Asalaklığın ahlakın temeli kılındığı bir sistemde,

ideal sanatçı şahsiyeti de, asalakça kullanılan bir "deha"lığa dayandırılır. Sanatçı ve eseri, anlaşılmaz kılınır, fetişleştirilir. Burada ün, çok satmayla paraya çevrilir. Değişim değeri, niteliklerin paraya çevrilmesi, kullanım değerlerine dayanan sanat için işlerken, sanat da bu işleyişe uygun bir biçimlenmeye uğrar. Sanatçı eserinin niteliklerini değişim değerinin isterlerine göre çizer. Çizer demek, manken sanatçı için biraz fazla, o, insani kullanım değerinden yoksun, belirli nitelikleri olmayan eserler üretir. Kitsch, taklit ve bayağı sanatın ortaya çıkışıdır bu. Sistemin verili ahlakı temelinde ünlenme, sistemin verili değerlerini çoğaltan bayağı eserler üretip, değişime sokmakla mümkündür. Eğer sanatçı yeni bir ahlakın, yeni bir sınıfın dünyası için, verili olanı reddederek, insani nitelikleri geliştiren bir estetikle yaratma mücadelesi vermiyorsa, sistemin "değişmez prensibi" "yararcılık", sanatçıyı kutsayacaktır. Sisteme yararlı olan baş tacıdır.

Burjuva devriminden bugüne, sürekli metalaşmanın kutsanması yolunda değişen burjuva ahlakının en açık sözlü temsilcisinin yazdıklarını star sistemi ününün anlaşılması için kullanabiliriz. Bentham, metalaşma kıskacında yabancılaşmış insanın durumunu doğallaştıran "yararcılığın" temel ölçütünü şöyle mutlaklaştırır: "Termometre havanın sıcaklığını ölçme aracıdır; barometre de havanın basıncını ölçer. Bu araçların kesinliğinden tatmin olmayanların daha kesin olacak başka araçlar bulmaları ya da doğa felsefesine elveda demeleri gerekir. Para, acının ya da hazzın miktarını ölçme aracıdır. Bu aracın kesinliğinden tatmin olmayanların daha kesin olacak başka bir araç bulmaları ya da politika bilimine ve ahlak bilimine elveda demeleri gerekir." [4] Burada star sistemi ününün para türünden bir ölçüye çevrilmesinden söz ediyorum. Ün, aynı zamanda egemen ahlakın temel

(4) Jeremy Bentham. Aktaran: Ross Poole. Ahlak ve Modernlik, s. 20, Çeviren: Mehmet Küçük, İstanbul,1993.

ölçütüne, paraya da çevrilebiliyor. Böylelikle haz ve acının değişim değeriyle, parayla belirlendiği bir sistemde, insan hazları ve acılarını estetikleştiren edebiyat da aynı ilkelerce belirleniyor. Ünlenme, artık şahsiyete bağlı geliştirilmiş becerilerin, birikimlerin ödülü değildir, kişisiz bir değişim sürecinde, metalaşma sürecinde ortaya çıkan, kişiliksiz birinin, manken sanatçının üzerine giydirilen giysi oluyor.

Mankenler giysiler için var. İnsan nesne için varoluyor. Star sistemi ünü, nesneleşmiş insanın, nesneleştirence ödüllendirilmesidir. Nesneleşmeyi pekiştirmek, süreklileştirmek, estetize etmek üzere alınan bir ödül... Star sistemi sanatçısının işlevi bu süreçten çıkıyor. Fetişist estetik, metalaşmayı güzelleştiren edebiyat bu sürecin içinde yaratılıyor. Böylece ünlenme ya da çok satma, Bentham'ın haz ve acı için mutlak ölçüsü para türünden, burjuva estetiğin değer ölçütü haline geliyor. Kitabı 9 baskı yapan sanatçı, ünlü sanatçı, başyapıtlar üreticisi sanatçı, deha sanatçı buradan çıkıyor.

Asalaklığın kutsandığı bir ahlak temelinde gelişen şöhret, asalaklığın somut ödülü olarak, geride kalanların gözünü kamaştırmak için starlar yaratıyor. Starlar, asalaklığı, doğal, vazgeçilmez, devredilmez, ideal haklar olarak üzerlerinde taşıyorlar. Bazen bu giysi birinden çıkarılıp öbürüne giydiriliyor. Starlar değişiyor, asalaklık ahlakı ise pekişmeyi sürdürüyor.

İnsanlaşma edilgenlikten etkinliğe geçiş sürecinde gerçekleşiyor. Mankenin model olduğu bir ahlakı reddetmek, insanlaşmaya götüren bir ahlaka göre yürümek gerekiyor. Mankenin ve manken yazarın ünlendirildiği bir sistemi ve sistemin ününü reddetmek, insana, insani birikimlere dayanan bir ünü aramak; etkin insanın, emekçi insanın sanatçısının yolu buradan geçiyor. Zahmetli bir yol. Sistemin ünlenme ahlakını, asalaklığın ödülünü reddeden bir yol...

Veba ile Kolera Arasında

Herakleitos'un değişerek bugüne gelmiş sözü bilinir. "Aynı ırmakta iki kere yıkanılmaz."[1] Herakleitos'un değişimin sürekliliğini anlatmak için söylediği bu söz, bugün söylenseydi aynı anlamı duyurur muydu? Ephesoslu Herakleitos'u Sakarya Irmağı'nın Karadeniz'e açıldığı yerde bu sözü söylerken düşündüm. 1994 Eylülü'nde, koyu renkli, ağır ağır akan suya bakarak derin düşüncelere dalmış, "Aynı ırmakta iki kere yıkanılmaz." diyen Herakleitos'u... Aynı ırmakta iki kere yıkanılmaz çünkü ölürsünüz. Bu suya bir kere girmek yeter. Irmağın iki kıyısına serilmiş milyonlarca ölü balığı gösterecekti Herakleitos. Irmak boyunca

(1) Walther Kranz, Antik Felsefe'de (Çeviren: Suad Y. Baydur, İstanbul, 1984) Herakleitos'un sözünün aslını şöyle aktarıyor: "Olduğu yerde kalan hiçbir şey yoktur. Aynı ırmaklara girenlerin üzerine hep başka başka sular akar gelir. Aynı ırmaklara hem giriyoruz hem girmiyoruz, hem biziz hem değiliz" (s. 64).

kurulu onlarca fabrikanın akıttığı asitlerle zehir akan Sakarya, hareketi ve değişimi değil, ölümü anlatıyor artık. İleriye götüren, insanı geliştiren, insanı ortaklaşa yaşama taşıyan diyalektik hareketin özlü imgesi, Sakarya nehrinde tersine dönüyor. Ölüm ve bataklık hareketsizliği... Kapitalist sistemin kâr için işleyen fabrikaları hayata ölüm kusuyor. Doğanın ve insanın yağması üzerine kurulu bu sistemin fabrika bacaları ölüm tütüyor. Milyonlarca insan açlık sınırında sürünürken, milyonlarca balık asit ırmağına çevrilen Sakarya'nın sularında boğuluyor. Milyonlarca insan susuzluktan kıvranırken, Sakarya nehrinin dağların yamaçlarından fışkıran pırıl pırıl suları, serbest piyasa nizamının asit kusan fabrikalarının artıklarıyla zehre çevriliyor. Bu sistem, suyu zehirliyor, insanı susuzluğa mahkum ediyor.

Tekelci kapitalizmin bütün yağmacılığıyla bir çöle çevirdiği kentte, 20 gündür musluklarından tek damla su akmamış bir evde bunları yazarken, Herakleitos'u ve insanı arındıran ırmakları, hareketi düşünüyorum. Düşündükçe susuzluğum azalıyor. Çok yakınları düşünüyorum. Gebze'yi, Ankara'yı, Çorum'u, Siirt'i... Bir ayda kolerayla, susuzlukla öldürülen onlarca insanı... Susuzluktan kavruluyorum.

Bu sistemin sahtekâr basınını düşünüyorum. Kolerayı hasıraltı edenleri; yalancı bakanları, "para kaybederiz" diyerek bu insan kırımını gizleyen sistemin adamlarını. Susuzluğum dayanılmaz oluyor.

Kopuşu düşünüyorum. Bütün bunlardan kurtuluşu. Büyük ırmakları. Büyük ırmakların gürül gürül akışını... Susuzluğum azalıyor.

Henüz kirletilememiş, tekelcilerin tutsak almaya çalıştıkları ırmaklar geliyor aklıma. Fırat ve Dicle. Susuzluğum gitgide azalıyor.

Ölü yiyiciler

Bu sistem hayata sürekli engeller çıkarıyor. Bu sitemin ölümle yürüdüğü öylesine açık ki, başbakanları öldürttüğü insan sayısıyla övünüyor. Birileri bu övünmeyi alkışlıyorlar. Hareketi silmek için uyuşturucu işlevi yüklenen televizyonlar sürekli öldürme filmleri gösteriyor. Ölüm estetize ediliyor. İnsanı, yerinden kalkıp televizyonun düğmesine basma hareketinden bile yoksun bırakan "uzaktan kumanda" aletiyle kanaldan kanala, ölü bir kuklaya ölüm şölenleri seyrettiriliyor her gün. İnsan kendi ölümünü izlediğinin bilincine varamıyor.

Bir zamanlar mekanik hareket önemliydi. Ortaçağdan çıkışta hareketin kavranması belirleyici bir rol oynadı. Galileo, harekete yeni bir kavrayış getirdi. Hareket, insanın değiştirme gücü demekti. Ortaçağdan kopuşta, insanın gündemi hareket oldu. Bugünse gündem ölümdür. Mutlakçı düşünceler, insanlığın tekelci kapitalizm eliyle ölüme mahkumiyetini rasyonalize etmek üzere seferber ediliyor. Yeni bir ortaçağ, tekellerin ortaçağı dünyayı kuşatıyor. İleriye götüren değişime ve harekete, hareketin felsefesine karşı haçlı seferleri açılıyor.

Hindistan'da veba salgını. Ortaçağın hastalığı veba, insanları kırıp geçiriyor. Yeni ortaçağda veba salgınının aradan geçen onca yüzyıldan sonra tek bir yeniliği var. İlaç tekelleri için kâr kapısıdır. Hindistan'a antibiyotik sevkıyatını hızlandırıyor. Tekelci kapitalistler, sefaletten, hastalıktan can çekişen insana ilaçlarını daha hızlı pazarlıyorlar.

Türkiye'de kolera, Hindistan'da veba, Afrika'da açlık... İnsanı veba ile kolera arasında seçimsizliğe mahkum eden bir sistem... Bu sistemin sürmesi için ırmaklara barajlar örülüyor. Beyinlere ölüm şırınga ediliyor. Sömürünün pekişmesine hizmet edenlerin dışındaki bütün düşünceler ve hareketler baskı altında. Tekellerin ortaçağında sömürünün gerekleri hayatı esir alıyor. Pe-

ki, nedir tekeller? Bu sorunun yanıtını arayan değerli bir yazar şunları yazıyor: "Klasik rekabetin bir sağlıklı yanı var; canlandırıcı etkisiyle hücreleri sürekli sağlıklı ve taze tutuyor. Kapitalist rekabetin de canlandırıcı etkisi olmasına karşın, kırıcı ve öldürücü özellikleri ağır basıyor. Kör döğüşüne benziyor; kapitalist rekabet mutlaka öldürüyor. Tekeller bu ölülere dayanıyorlar; kapitalizmde tekeller ölü yiyicileridir. Ölülerini yiyerek büyüyorlar. Öldürdüklerini yiyerek ölüm kapısını kapatmaya çalışıyorlar. Rekabeti siliyorlar." (2) Yeni ortaçağ ölü yiyicilere dayanıyor. Yalnızca rakiplerini değil, insanı da öldüren, basit bir sömürü nesnesine indiren tekellerce belirleniyor.

Kemik yazıcılar

Tekeller her alana yayılıyorlar. Sömürüyü sürekli kılmada en stratejik alanlardan biri iletişimdir. Gazeteler ve televizyonlar tekellerindir. İnsanı geliştiren önemli etkinliklerden biri sanattır. Sanat gelişmenin durdurucusu haline getiriliyor. Yayınevleri, kültür merkezleri, sinemalar, sergi salonları, bütün sanat kanalları hızla tekellerin mülkiyetine geçiriliyor. Sanatçılar, tekellerin mutlakçı ideolojilerini estetik yapmak için birbiriyle yarışıyor. Sömürüyü mutlak gösterenlere, sömürüden ayrılan pay, giderek büyüyor.

Tekellerin sanatı artık bir kör dövüşüdür. Görmemenin ve anlamamanın propagandasıdır. Sistemin en önemli başarısı burada düğümleniyor. Bitkisel bir hayata sokulan insan, sistemin çelişkilerini kavrayamıyor. Çelişkiyi durdurabilmek için, çelişkinin bilincinin oluşmasını önlemede, sanat eseri tekellerin temel araçları haline getiriliyor. Hollywood sineması, sistemin en evrensel sanatı olarak, bütünüyle bu işlevi somutluyor. Toplumsal

(2) Yalçın Küçük, Qou Vadimus, Nereye Gidiyoruz, s. 96, İstanbul, Nisan 1985.

hareketi durdurmada, çelişkinin ezilen tarafını uyuşturmada tekellerin ideolojik şiddetini yoğunlaştırıyorlar. İdeolojik şiddetin temel araçları iletişim kanalları ve onların mutlakçı memurları oluyor. İdeolojik şiddetin yetmediği yerlerde silah, hapishane, kan devreye sokuluyor. Tekellerin paradigmasını kıranlar, duvarların arkasına kapatılıyor. Tekellerin sömürüsünü ortadan kaldırmak için mücadele edenlere polis katliamları düzenleniyor. Tekellerin sömürüsü altında ezilen insan, şiddet altında, tekellerin varlığını sürdürmesi uğruna bitkisel hayatta bir nesne haline getiriliyor. Karşıtını savunur hale geliyor. Beykoz'un işçi evlerinde yetişen bir yazarı, tekellerin ideolojik şiddeti, sömürü methiyecisi haline getirebiliyor.

Bir örnektir, genç yazar Doğan Yarıcı, içinden çıktığı sınıfın insanını, onun sorunlarını, mücadelesini yazmak yerine, "Kemik" öyküsü yazıyor ve tekellerin edebiyat uzmanları onu "ödüllendiriyorlar". Bu genç yazarın durumu, tekellerin edebiyat etkinliği için tipik ipuçları içeriyor. Varlık dergisinin ödülünü alırken şunları söylüyor: "Popülist bir yazar olmadığım için kendi adıma öykünün toplumsal bir işlevi olduğunu söyleyemem. Bir alışveriştir belki de, pazarlıksız."[3] "Öykünün toplumsal işlevi olmadığını" söyleyen Doğan Yarıcı'nın "Kemik"[4] öyküsünü merakla okudum. Mezardan çıkarılan "ilginç" bir kemikle oynayan çocuklardan, onları izleyen birinden söz ediyor. Bunları "ilginç" kılabilmek için bozulmuş bir dille yazılmış; belirsizleştirilmiş zaman mekân kavrayışı da "ilginçliği" artırıyor. Öykü, bana, kısa süre önce izlediğim Sinek filmini çağrıştırdı. Hollywood filmi, bir sineğe çevirdiği insanın iğrençliğiyle etki yaratmaya çalışırken, Doğan Yarıcı da benzeri bir etkiyi bir kemikte arıyordu. "Popülist" olmayan yazar, en popülist ve bayağı sanatın, Hollywood sinemasının etki me-

(3) Doğan Yarıcı, Varlık dergisi, Temmuz 1994.
(4) D. Yarıcı, agd.

kanizmasını taklit ederek "işlevli" bir öykü yazmıştı. Bu işlev, "toplumsal bir işlev" değildi kuşkusuz; toplumsal gerçeğin çarpıtılmasına dayanarak, tekellerin insan bilincini durdurma etkinliğinin hizmetine koşulan bir "işlevdi". Sömürünün en çok etkilediği insanların içinden biri, duyarlılığını, onların hayatına, tekellerin sömürücü etkinliğine yöneltmek yerine, bir mezarlıkta, ölünün kemiğinde, belirsiz zaman ve mekân kırıntılarında yoğunlaştırıyordu. Tekellerin, çelişkileri dondurarak öldürme etkinliğinde, bu yanlış duyarlılıkla, birçok benzeri gibi hak ettiği yeri alıyor Kemik. Ödülünü de. Bu önemsiz öykünün ve yazarın üzerinde bu kadar durulmasını gerektiren nokta, yazarın kendi gerçekliğine yabancılaşarak nasıl tekellerin safına geçtiğini göstermesidir. Emekçi sınıfın içinden çıkan biri, sermaye sınıfının ideolojik şiddetinin çekimine kapılarak, sermaye saflarında bu şiddetin bir parçası haline geliyor.

Bu ideolojik şiddet öylesine yoğun ki, utanılacak şeyler, övünülecek şeyler haline getirilebiliyor. Reklamcılık utanılacak bir iştir. Tekellerin daha çok kâr etmesi ve aynı anlama gelmek üzere, daha çok sömürüsü için mallara övgü dizmek utanç verici bir iş olmalı. Ama tekeller reklamcılıktan utanmayan yazar ürettiler. Tekelcilerin ve reklamcı yazarların yaydığı ideoloji bu işin utanç verici niteliğini gizliyor. "Toplumsal açıdan işlevsiz" öykülerin yazarı Doğan Yarıcı da, "işlevli yazı"yı mallar için yazmaktan utanmışa benzemiyor: "Reklamcılık çok şey kattı yazarlığıma, farklı düşünme sistemleri ve disiplin kazandırdı. En genç reklam yazarı sıfatıyla Reklam Yazarları Derneği'nin kurucuları arasında yer aldım. Şu an iki ortağımla kurduğumuz reklam ajansı 3. Kuşak'ta reklam yazarlığına devam ediyorum. Yazarak yaşayabilmek ve para kazanabilmek güzel bir şey."[5] Hepsi bu kadar. "Popülistliği" küçümseyen, "toplumsal işlevi" çiğneyen yazar, "mallar" için "iş-

(5) D. Yarıcı, agd.

levli" sanatıyla para kazanmayı "güzel" buluyor. Boş zamanlarında da "tekel malları" yerine "tekel ideolojisini estetize etmekle işlevli" öyküler yazarak, sistemin kolera ile veba arasında seçeneksiz bıraktığı insana "kemik" öyküleri anlatıyor. Bundan daha utanç verici bir işlev düşünülebilir mi?

Doğan Yarıcı, tekellerin ideolojisinin etkinliği için bir örnektir. Genç olduğu ve gelişiminde sistemin reklamcı yazarını model aldığı için buraya aldım. Kopuş, bu modelin kırılması noktasında önemli. Genç yazar, tekeller için işlevli sanat yapanı değil, toplumsal açıdan işlevli sanat yapanı model almalı. Tekellerin hizmetkârlığını üstlenen bir yazar ve okur istemiyorsak, bu sistemin bütün yazarlarını reddetmek zorundayız. Bu zorunluluk aynı zamanda özgürlüğümüzdür. Kopmadan, bu sistemden özgürlük mümkün değildir.

Bu edebiyatın bütün ölçütleri, bütün değerleri tekellere göre belirleniyor. Kolera ile veba arasında seçim yapmak, Doğan Yarıcı veya Enis Batur'u tercih etmek bizim işimiz değildir. Kolera ile vebayı, insanı bunlara mahkum eden sistemi kökten reddetmek zorundayız. Kopuşu başlatmakta, yazara ve okura düşen budur.

Doğan Yarıcı'dan bir yıl önce, aynı "ödülün" verildiği genç bir yazarın ödül töreninden izlenimleri, tekellerin edebiyatçılarının portresini çiziyor. Buradaki çözümlemeye çok uyuyor. Ülkü Çadırcı, Varlık dergisinin ödül törenini anlatırken bir düş kırıklığını yazıyor. Toplumsal insanın edebiyatını yapmak isteyenler açısından gerekli bir düş kırıklığı. "Salon buz gibi. 'Neden böyle soğuk burası' diyorum. 'İnsanlar soğuk da ondan' diyor Ayda. Sahi insanlar nerede? Mini etekli güzel kadınlar, dağınık saçlı beyler sağa sola dağılmış sohbet ediyorlar. Bürokrat bakışlı çoğu. Şirketimizin bilmem kaçıncı yıldönümünü kutluyoruz sanki." [6] Genç yazar, tekel hizmetkârı yazarları ve kültür memurlarını böyle çiziyor;

(6) Ülkü Çadırcı Ayda Erbal, Evrensel Kültür dergisi, Eylül 1993.

insan yok, şirketinin yıldönümünü kutlamaya gelmiş bürokratlar hepsi. Tekellerin sanatçısına uygun düşen bir anlatım. Yaptıkları işle özdeşleştiklerini belgeliyor. Metaya estetik kuranlar, başka türlü olamazlar.

İki genç yazarın ödül törenindeki düş kırıklıkları, sistemin edebiyatından kopuşun zorunluluğunu bir kere daha vurguluyor. Bürokratların edebiyatından koparak, değiştirici insanın edebiyatını kurmak için zorunlu bu...

Geleceğe götüren ırmak

Yalçın Küçük, ölü yiyicileri yazmayı sürdürüyor: "Klasik kapitalizmde, Darwinist anlamda, bir sağlıklılık ve gelişme var; tekelcilikte yalnızca, iltihaplanma. Bu anlamda tekelcilik, klasik kapitalizmin bir devamı değil reddi oluyor.

"Tekelci aşamada bütünün her hücresi hastalıklıdır; iltihaplanma var. 'Bizler', tekelci aşamada yaşayanlar, 'hepimiz', az veya çok, 'hücrelerimizde' iltihaplanma olduğunu kabul etmek 'durumundayız'. İltihaplanmanın yoğunluğu farklıdır; bir kategoriden diğerine değişiyor. Tekellere en yakın olanlarda iltihap en yoğun düzeyde bulunuyor; bu, temelli bir ilke olarak ileri sürülebilir."(7) Kopuş, tekellerin iltihaplı bir hücresi olmaktan kurtuluş mücadelesidir. Bu ilke, tekellere en yakın olanların en fazla çürümüş olması, tekel hizmetkârlarını tanımamızda ve onlardan kopuşumuzda büyük kolaylık sağlıyor. Her şey öylesine açık ki, tekellerin bürokratları haline gelmiş yazarlar, gazeteciler, tiyatrocular, ressamlar, ölü yiyicilerin sanatkârları her tarafta karşımıza çıkıyorlar. Sömürüden pay alanlar, insanı ölüme mahkum eden tekellerin ezeli ve ebedi iktidarı için hizmetkârlık edenler; tekellerin ortaçağının papazları, feodal ortaçağın papazları gibi silinip gidecekler. Buna inanıyorum.

(7) Y. Küçük, age, s. 96.

Irmağı temizlemek, ileriye götürücü çelişkiyi derinleştirmek zorundayız. İnsanın özgürce, eşitçe; koleradan ve vebadan, alınıp satılmadan kurtulmuş bir toplumda yaşayabilmesi için... Heraklei-tos'un ırmağının insanı arındıran akışında, gerçekçi ve toplumsal işlevli sanata ve sanatçıya çok iş düşüyor. Tekellerin bataklığından kopmuş sanatçıyla daha gür akacak geleceğe götüren ırmak...

İsimler Dizini

Abdal, Pir Sultan: 211, 215, 218
Abdülhamid: 227
Abisel, Nilgün: 144
Adıvar, Halide Edip: 142
Ağaoğlu, Adalet: 32, 33, 34, 63
Akad, Lütfi: 136, 143, 144, 148
(Akyüz), Gülsüm Cengiz: 62, 82
Albayrak, B. Sadık: 5, 6, 43, 127, 169, 213
Altan, Ahmet: 227
Altındal, Aytunç: 24
Altınel, Şavkar: 60, 61, 62
Aristoteles: 105
Arslan, Tunca: 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134
Attar, Feridedin: 113, 114
Augustinus: 158, 159
Ayvazoğlu, Beşir: 33
Aziz, Rutkay: 225

Baran, Paul: 78
Başar, Kürşat: 227
Başaran, Tunç: 104
Batur, Enis: 33, 34, 80, 81, 82, 83, 241
Baydur, Suad Y.: 235
Bayrı, Haldun: 91
Bektaş, Cengiz: 217
Belge, Murat: 227
Belli, Sevim: 87
Bentham, Jeremy: 233, 234
Bergman, İngmar: 178
Bergson: 125, 187, 190
Bernhardt, Sarah: 231
Bertolucci, Bernardo: 131
Bezirci, Asım: 218
Bilgi, Alaattin: 40, 41, 42, 117
Bilgin, Mustafa: 194, 195, 196, 197
Bilginer, Haluk: 224, 226
Boch, Hermann: 114
Bonaparte, Napolyon: 156
Boratav, Pertev Naili: 62
(Borteçin), Necmettin: 219, 221, 222
Brecht, Bertolt: 194, 219
Buri, E.: 156
Bush, George: 172

Cemgil, Adnan: 220
Chaplin, Charlie: 188
Clark, Tom: 39
Clinton, Bill: 199
Coelho, Paulo: 46, 48, 49

Crawford, Cindy: 231
Çadırcı, Ülkü: 241
(Çakır), Cemile: 217
Çapan, Sungu: 43
Çelik Mukaddes: 19
Çetin, Sinan: 150
Çetinkaya, Yavuzer: 15, 89, 167, 168, 169
Çölgeçen, Nesli: 104
David: 31, 32
Diderot: 220
Dorsay, Atilla: 103, 130, 131, 143, 169, 171
Duru, Sezer: 67
Duru, Süreyya: 146

Eco, Umberto: 114
Eisenstein, Sergey: 54
Engels: 71, 86, 94
Erbal, Ayda: 241
Erbil, Leyla: 63
Erdoğan, Fethiye: 19
Erdoğan, Tayyip: 33
Erkal, Genco: 50
Erkmen, Bülent: 77
Evren, Burçak: 110
Eyuboğlu, İsmet Zeki: 113

Feuerbach, Ludvig: 27
Fikret, Tevfik: 110, 219, 222, 227
Fişekçi, Turgay: 56, 67, 68, 69, 70, 71, 72
Freud: 107
Fuat, Memet: 41

Galileo: 237
Gazali,(İmam): 125
Gevgili, Ali: 38, 39
Geviş, Hıdır: 124, 128, 129
Gorki, Maksim: 166
Gökçek, Melih: 33, 34
Gökalp, Ziya: 92
Gören, Şerif: 104, 136
Grozs, George: 192
Güler, Ara: 18,19
Gündoğdu, Cengiz: 125, 213, 214, 221
Güner, Nesrin: 60
Güney, Yılmaz: 139, 143
Gürgün, Müfit: 221
Gürses, Muharrem: 103

Haşim, Ahmet: 83
Hawking, Stephen: 127
Hatay, Safiye: 229
Hatay, Vahdi: 229
Hellman, Lilian: 39
Herakleitos: 235, 243
Hikmet, Nazım: 36, 37, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 71, 72, 82, 83, 167, 174, 211
Hilav, S.: 156
Hitler: 40, 155, 156
Hoca, Nasreddin: 62
Hoover, J. Edgar: 39
Houston, Penelope: 39

İleri, Selim: 103
İnce, Özdemir: 47
İsa: 51

Jdanov: 40

Kabacalı, Alpay: 67
Kant, İmmanuel: 72, 121
Karakaya, Cenap: 156
Kavur, Ömer: 103, 116, 117
Kılıç, Koray: 221
Kıral, Erden: 104, 138, 162, 163
Kısakürek, Necip Fazıl: 63, 64
King, Stephen: 127

Klimov, Elem: 155
Koç, Vehbi: 135
Köker, Eser: 144
Köker, Levent: 144, 145, 146, 147, 149
Kranz, Walther: 235
Kurçenli, Yusuf: 104
Kurosawa, Akira: 128, 162
Kuntay, Mithat Cemal: 222
Kutlar, Onat: 63, 64
Kurtiz, Tuncel: 164
Kuşkan, Fikret: 163
Küçük, Mehmet: 233
Küçük, Yalçın: 30, 137, 142, 222, 223, 238, 242

Lee, Spike: 172
Lenin, Vladimir İlyiç: 33, 56, 132

Magdoff: 78
Margulies, Roni: 61
Marat: 31, 32, 33
Marx, Karl: 27, 42, 75, 76, 86, 88, 89, 90, 94, 107, 117
Mc Charty, Joseph: 39, 40, 42
Mejuyev, Vadim: 75, 88, 90
Mifune, Toshira: 163
Mussolini: 40

Naci, Fethi: 41
Nardalı, Işık: 43, 44

Onaran, Oğuz: 144, 146, 147, 148, 149
Oral, Tan: 199, 200, 201, 203, 204
Origines: 159, 160

Ökten, Zeki: 104
Öngören, Mahmut Tali: 169
Özal, Turgut: 17, 180
Özdemir, Özgürer: 63
Özer, Kemal: 19
Özgentürk, Ali: 104, 139, 150, 151
Özgentürk, Işıl: 100
Özkan, Yavuz: 100, 104, 136, 143, 149, 150
Özlem, Doğan: 132, 158
Özön, Nijat: 54, 101, 102, 103, 105, 106, 141
Öztürk, Hasan: 164
Özyalçıner, Adnan: 207
Pamuk, Orhan: 80, 109, 110, 114, 116, 117, 232
Pasolini: 128, 175

Paz, Octavio: 93, 94, 95
Paşa, Hızır: 215
Planck, Max: 127
Plehanov: 156, 157
Poole, Ross: 233

Refiğ, Halit: 136, 138, 140, 141, 142, 149
Richard, Lionel: 60
Rothacker, Erich: 122, 132, 133

Sabuncu, Başar: 146
Sarıkız: 29
Saura: 128
Sezer Sennur: 207
Shayegan, Daryush: 90, 91, 92
Sönmez, Necati: 120 ,121, 122
Stael, Madam de: 229, 230, 231
Stalin: 33, 68
Stone, Oliver: 169
Suda, Orhan: 156
Sweezy, Paul: 77, 78, 79, 80, 81
Şçedrin, Saltıkov:221, 223, 225
Şimşek, Ali: 19
Şahan, Yakup: 114

Tahir, Kemal: 102
Tarım, Esen: 87
Torkovski: 178
Tatlıses, İbrahim: 188
Teksoy, Rekin: 141
Tez, İlhami Bekir: 74, 75, 76, 80

Tözüm, İrfan: 104
Trier, Lars Von: 128
Truman: 39
Türkali, Vedat: 102
Turgul, Yavuz: 104, 162

Ulusel, Mehmet: 61
Urgenç, Kemal: 193
Uyar, Tomris:40, 43

Vakalinçuk: 53, 5
Vardan, Uğur: 130
Visconti, Luchino: 141
Voznesenski, Andrey: 58

Yavuz, Hilmi: 33
Yarıcı, Doğan: 239, 240, 241
Yılmaz, Atıf: 135, 148
Yılmaz (Karaibrahimoğlu), Mehmet: 212, 213
Yokova, Suat H: 88
Yurtsever, Korhan: 104

Wajda: 128, 131
Welles, Orson: 37, 38, 39, 41, 42
William, (Ockhamlı): 27
Williams, Raymond: 87, 88, 89
Wills, Gary: 39, 40

Ceylan Yayınları'ndan Çıkan Yeni Kitaplar!

Roman:		
Haydari Kampı	232 sayfa	Themos Kornaros
Birçok hayat yaşadık:		
Tel Örgülerin Dışında	200 sayfa	Hazal Göl
Cumartesi Öyküleri	197 sayfa	Ö. Yurttaş M. Özmüş
Şiir:		
Derin Akıntılar	96 sayfa	Sedat Şenoğlu
Öyküler:		
Bana darılmayın:	88 sayfa	Durcan Yaşacan
Bir yanın Bahar Kalsın:	72 sayfa	Durcan Yaşacan
Konuşsana:	104 sayfa	Durcan Yaşacan
Sen Eylüle Şükret:	96 sayfa	Durcan Yaşacan
Yediler Sekizlerde:	104 sayfa	Durcan Yaşacan
Çocuk Kitapları:		
Keloğlan İnternette	76 sayfa	Mustafa Aslan
Tipi	88 sayfa	Murat Tuncel
Çiçekler Ölmesin	56 sayfa	Mustafa Aslan
Okulsuz Çocuk	88 sayfa	Oya Uslu
Kurtkıran	76 sayfa	Tacim Çiçek